
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01770184 8

PUBBLICAZIONI

DELLO

ISTITUTO DI STUDII VINCIANI

IN ROMA

DIRETTO DA MARIO CERMENATI

VOLUME QUINTO

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI

LEONARDO DA VINCI
E LA SCULTURA



BOLOGNA
NICOLA ZANICHELLI
EDITORE



CAPITOLO I

LEONARDO COL RUSTICI E COL VERROCCHIO

È indubitato che Leonardo da Vinci fu anche — per quanto in misura limitata — scultore. Ce ne assicurano i contemporanei e diversi documenti del tempo. Pittore e scultore vien chiamato, fra l'altri, dallo strumento di ricevuta 19 luglio 1501 del canone d'affitto che Pietro di Giovanni da Oreno gli doveva per un pezzo di terreno fuori porta Vercellina a Milano (1). Egli stesso si disse esperto *non meno in scoltura che in pittura et esercitando l'una e l'altra in un medesimo grado* (2). Fra i suoi oggetti personali son notati i coltelli, lo scalpello, un coltello sottilissimo, una volta il porfido. « Operò di scultura » ricorda il codice dell'anonimo Gaddiano (3). E il Vasari: « Operò nella scultura facendo nella sua giovanezza di terra alcune teste di femine che ridono, che vanno formate per l'arte di gesso, e parimenti teste di putti che parevano usciti di mano d'un maestro », « Et nella statuaria fece prove nelle tre figure di bronzo che sono sopra la porta di San Giovanni da la parte di tramontana fatte

(1) G. MILANESI nelle *Vite* del Vasari, 1878-85, IV, 89.

(2) *Trattato della pittura*, ed. LUDWIG, I, pag. 82, pag. 38.

(3) C. DE FABRICZY, *Il codice dell'anonimo Gaddiano*, in « Arch. stor. ital. », serie V, t. XII, 1893, Firenze.

da Giovan Francesco Rustici, ma ordinate col consiglio di Lionardo; le quali sono il più bel getto e di perfezione che modernamente si sia ancor visto ». [1] Il Lomazzo aggiunse: « Anch'io mi trovo una testicciola di terra di un Christo, mentre ch'era fanciullo, di propria mano di Leonardo da Vinci, nel quale si vede la semplicità e purità del fanciullo accompagnato da un certo che, che dimostra sapienza, intelletto e maestà, e l'aria che pure è di fanciullo tenero, e pare haver del vecchio savio, cosa veramente eccellente » [2] aggiungendo altrove che di lui era « un Cavallo di rilievo di plastica, fatto di sua mano, che ha il Cavalier Leone Aretino statouario ».

Le vicende dei due monumenti equestri intorno a cui Leonardo tanto s'affaticò vedremo più avanti. Ma che egli non si limitasse a schizzar cavalli ma almeno uno — il grande modello per la statua equestre del duca Francesco Sforza — realmente modellasse è pur certo e documentato da ricordi dello stesso artista.

Tutte le opere che abbiam ricordate sono andate perdute o smarrite, meno quelle del Rustici alle quali, come si è visto, è pur legato il nome di Leonardo. Un esame attento di queste ultime si impone, prima di studiare le parecchie altre che, con varia fortuna, vengono attribuite al grande maestro fiorentino.

Giovanni Francesco Rustici aveva assunto l'incarico di scolpire e tradurre in bronzo le tre statue di San Giovanni, del Fariseo e del Levita per il Battistero di Firenze il 3 dicembre

(1) G. VASARI, *Le Vite.*

(2) G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura*, Milano, 1584, lib. II, cap. VIII.

1506. Il Rustici abitava nella via del Martelli e di Pietro Martelli egli era intimo. Leonardo, il 22 marzo del 1508, raccogliendo in un manoscritto diversi appunti di varie materie, annotava: *chominciato in Firenze in casa di Piero di Braccio Martelli* (1). A questo periodo — come osserva il Poggi — deve riferirsi la notizia dell'anonimo Magliabechiano « per 6 mesi si tornò in casa Giovan Francesco Rustici scultore nella via de' Martelli » (2). E il Vasari « con molta verosimiglianza » — commenta il Poggi — aggiunge: « Non volle Giovanfrancesco, mentre conduceva di terra quest'opera, altri attorno che Lionardo da Vinci, il quale nel fare le forme, armarle di ferri, ed insomma sempre, insino a che non furono gettate le statue, non l'abbandonò mai, onde credono alcuni che Lionardo vi lavorasse di sua mano, o almeno aiutasse Giovanfrancesco col consiglio e buon giudizio suo. Queste statue.... furono gettate in tre volte e rinette nella detta casa, dove abitava Giovanfrancesco nella via de' Martelli » (3).

« Il nome di Francesco ripetuto da Leonardo nei suoi manoscritti — osservava il Solmi — è un ricordo dei rapporti strettissimi, che passavano fra il Nostro ed il Rustici, il quale, stando presso Andrea del Verrocchio, piacendogli la bella maniera e i modi del Vinci, e parendogli che l'aria delle sue teste e le movenze delle sue figure fossero più graziose e fiere, di quelle d'altri, si accostò a lui, e lo servì con ogni amorevole sommessione » (4). « Gli pose tanto amore

---

(1) British Museum, ms., Arundel, n. 263, c. 1. r.

(2) *Leonardo da Vinci. La Vita di Giorgio Vasari nuovamente commentata e illustrata con 200 tavole a cura di* GIOVANNI POGGI, Firenze, Pampaloni, 1919.

(3) *Vite* cit.

(4) E. SOLMI, *Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci*, in « Giornale Storico della Letteratura Italiana », Suppl. n. 10 e 11, Torino, Loescher, 1908.

esso Leonardo — aggiunge finalmente il Vasari — conoscendo quel giovane di buono e sincero animo e liberale, e diligente e paziente nelle fatiche dell' arte, che non facea nè più qua, nè più là di quello che voleva Giovanfrancesco, il quale, perciocchè, oltre all' essere di famiglia nobile, aveva da vivere onestamente, faceva l' arte più per suo diletto e desiderio d' onore, che per guadagnare » ; e ancora : « imparò Giovanfrancesco da Leonardo molte cose, ma particolarmente a fare cavalli, dei quali si dilettò tanto, che ne fece di terra di cera e di tondo e bassorilievo, in quante maniere si possono immaginare ».

Da tutto ciò si potrebbe concludere che il Rustici si giovò di Leonardo, più anziano e più pratico di lui nell' eseguire i bronzi per il Battistero, forse nel modellare le figure stesse, ma che gli stretti rapporti d' amicizia che correvano fra i due artisti, un dei quali, il Rustici, « faceva l' arte per desiderio d' onore » impedirono che a Firenze se ne sapesse di più sulla parte spettante all' uno e su quella dovuta all' altro. Le notizie arrivarono quindi a noi poco chiare su quella collaborazione.

Le tre nobili figure del Rustici richiamano motivi ed elementi dell' arte precedente, ma sono animate da un movimento nuovo e vivace. La esile figura di San Giovanni, seminudo, ossuto, avvolto nella lunga pelle di montone, lungochiomato, alza la destra, predicando, a indicare il cielo mentre la sinistra, molle e delicata, si stende lungo il fianco secondo un motivo caro all' arte precedente e reso fra l' altri da Matteo Civitali nell' altare-monumento a San Regolo nel Duomo di Lucca, dove la disposizione generale dei tre santi è analoga a quella del Rustici. Ma mentre le due figure estreme del Civitali ripetono con monotonia lo stesso atteggiamento

— il braccio destro piegato sul petto, l' altro lievemente piegato in basso e quasi steso — il più evoluto artista del Cinquecento ha dato varietà di mosse alle tre figure. Il fariseo, avvolto in ampio panneggiamento dalle pieghe profonde con forti contrasti di luci e di ombre intense, quali amava il maestro, il Verrocchio, piega il forte e muscoloso braccio destro verso il petto e sulla lunga barba, ch' è ricciuta come la chioma incolta e abbondante. Già l' influsso di Michelangiolo — che poco prima era partito da Firenze ove a lungo aveva lavorato, anche a preparare studi per le figure degli Apostoli per Santa Maria del Fiore — appare in questa vigorosa figura del Rustici, che quasi sicuramente ebbe a vedere a Firenze i primi disegni di Michelangelo per la tomba di Giulio II, iniziata tre anni prima delle tre statue che stiamo esaminando: perchè qualche rapporto fra il *Mosè* famoso e la parte superiore del Fariseo non manca. Nella originale e un po' bizzarra figura del Levita è stata invece già veduta, non senza ragione, qualche relazione coll' arte di Leonardo ([1]). Se nell' atteggiamento generale — le gambe incrociate, un braccio piegato sul fianco, la testa calva dal cranio molto pronunciato un po' china in avanti — richiami a motivi cari a Leonardo possono essere osservati (vedasi il disegnetto a penna per il David pel gesto del braccio raccolto, in uno schizzo della collezione Velton a Parigi ([2])) tuttavia d' indole troppo vaga per indurre a una conclusione persuasiva, invece il capo caratteristico può meglio richiamare un tipo ripetuto da Leonardo nei disegni, nel « Cenacolo » delle Grazie, nella « Battaglia d' Anghiari ». È lo stesso ampio

---

([1]) W. VON SEIDLITZ, *Leonardo da Vinci*, Berlin, J. Bard, 1909, vol. II.
([2]) Pubblicato da J THIIS, *Leonardo da Vinci*, Londra, pagg. 190 e 198.

cranio, son gli stessi zigomi larghi e pronunciati, è lo stesso orecchio di cui il padiglione si piega eccessivamente nella parte superiore. E poichè siamo in materia di rapporti — ai quali non vogliamo dare più valore che non consentano — lo stesso atteggiamento della parte superiore nella figura del Fariseo, con quel viso pensoso incorniciato da barba e capelli fluenti, col braccio raccolto ad accarezzar con la mano la barba, richiama quello di una figura dell' « Adorazione dei Magi » e di tutto un gruppo di disegni leonardeschi che con quella figura del quadro il Thiis ha messo opportunamente a confronto. Si tratta evidentemente di un gesto caro all' artista, e che lo stesso Michelangiolo adottò volontieri. Qualche relazione fra alcuni disegni di Leonardo e figure e sculture di Michelangiolo fu avvertita dal Thiis.

Ma su tutto ciò preferiamo non insistere. Null' altro che rapporti superficiali riusciamo a vedere fra le figure dipinte o disegnate da Leonardo e quelle tre vigorose figure scolpite, in cui lo spirito nuovo, che già trionfava con Michelangiolo, imprimente vita, movimento non conosciuti prima, si fonde con la tecnica sapiente appresa alla buona scuola del Verrocchio. Verosimilmente Leonardo si limitò ad aiutare il Rustici nel lavoro geloso e preoccupante della fusione e tutt' al più gli additò qualche atteggiamento vivace e — ci si consenta la ipotesi — gli modellò in cera la testa calva e un po' pesante del Levita, in cui par di vedere caratteri leonardeschi riprodotti (con quell' arrotondamento dei piani della modellatura che non consentono un gran gioco di luci e di ombre a distanza e con quelle rughe della fronte troppo tenui) da persona più conscia degli effetti pittorici che pratica delle esigenze della scultura. Il Rustici, nelle due figure vicine e nello stesso panneggio del Levita, sembra invece unicamente

preoccupato degli effetti delle statue, che andavan collocate a distanza dal riguardante. Il suo scalpello s'è addentrato profondamente nelle pieghe, le ha grandiosamente disposte alla maniera verrocchiesca, ha ceduto il posto al trapano a scavar buchi profondi per far risaltare i piani, ha ravvolto di barbe e di capelli che sembran di lana i visi e questi lo scultore ha modellato con vigore da maestro.

Fra i disegni in cartelle nella collezione degli Uffizi il n. 226 appartiene al Rustici e servì certamente per le tre figure scolpite descritte. Anche nelle varianti del foglio è evidente la preoccupazione — di origine michelangiolesca — di imporsi all'attenzione con la grandiosità tranquilla degli atteggiamenti.

Il De Nicola ha richiamato lo studio, dopo acute indagini, sulla figura artistica del Rustici. L'attività di questo scultore sembrava limitarsi alle tre statue esaminate. Ma quello studioso ne ha messe in luce altre che documenti e raffronti di stile consigliano attribuire al Rustici stesso: il bassorilievo col Redentore che appare alla Maddalena e una lunetta con una mezza figura di Sant'Agostino, un tondo con la Vergine il Bambino e San Giovannino del Museo Nazionale di Firenze già ritenuto di Andrea Ferrucci ([1]). Basterebbe la somiglianza assoluta di tipo e di fattura fra la testa del Battista nel Battistero e quella del Redentore nel rilievo del Museo per persuadersi della giustezza dell'attribuzione. Nel tondo del Museo stesso, osserva il De Nicola, la dolcezza e l'espressione della Madonna e del Bambino come la posa di quest'ultimo sono certamente derivati da Leo-

---

([1]) GIACOMO DE NICOLA, *Notes on the Museo Nazionale of Florence*, I, in « The Burlington Magazine », febbraio 1916.

nardo. « Questa è la essenza dell' arte del Rustici: essa è leonardesca con tendenze michelangiolesche ». A riprova della giustezza della nuova paternità artistica del bel tondo del Bargello rimangono una descrizione e l' attribuzione al Rustici del Vasari.

Potremmo aggiungere che basta confrontare il grazioso Bambino paffuto, con quell' atteggiamento vivace nelle gambette divergenti, con molti delle pitture lombarde di derivazione leonardesca (specialmente del Solari) per trovare fra quello e questi un' aria di famiglia.

Nella collezione Horne a Firenze è un piccolo gruppo in terracotta, (additatoci dal conte C. Gamba) con tracce dell' antica doratura, raffigurante un guerriero (mutilato delle braccia) nudo, sul cavallo impennato, sotto il quale un nemico caduto, pur nudo, accenna a difendersi col braccio sinistro alzato, piegato a reggere lo scudo, che andò perduto. Il gruppo un po' tozzo, sommario d' esecuzione, già esente dalla influenza verrocchiesca, appartiene a un artista fiorentino dell' inizio del Cinquecento. V' è qualcosa del Rustici e di leonardesco insieme nella figura del caduto, con quella pesante testa calva e rotonda così affine a quella nella figura del Levita nel Battistero e ai disegni di Leonardo ricordati precedentemente.

Questo gruppo della casa Horne ripete un motivo caro a Leonardo, che lo pose nel fondo dell'Adorazione dei Magi, e lo ripetè in più d' un disegno schizzato pel monumento equestre nel periodo milanese, come vedremo. Ma il motivo era già frequente nell' arte classica a cui Leonardo certo lo tolse rammodernandolo.

Nel Museo Nazionale di Firenze una testa virile calva entro un ovale, di cui si ignora l' origine, ricorderà ancora la

testa del Levita e i disegni leonardeschi, con quel suo accenno caricaturale nella parte inferiore del profilo. Ma la modellatura vi è più sommaria e l'orecchio appuntito non ha la caratteristica forma di quello un po' accartocciato del Levita.

Nel Museo Estense di Modena una figura in bronzo ha ancora, nello spirito michelangiolesco che lo informa, il motivo prevalente nel Fariseo del Rustici.

Alla bottega del Rustici potrebbero appartenere i busti in terracotta della cattedrale di Fiesole, con figure di vecchi barbuti, accigliati, dalle lunghe chiome pesanti, i colli troppo lunghi, le fronti enormi. Sembrano di un modesto scultore toscano del Cinquecento che s' industri a ripetere, come può, disegni o caricature leonardesche. Anche fra essi la testa grossa, calva del Levita del Rustici ritorna esagerata.

A Pietro da Barga appartengono numerose piccole riproduzioni in bronzo di statue classiche eseguite per la collezione del cardinale Ferdinando De Medici. Appartengono al Museo Nazionale di Firenze e il De Nicola richiamò su di esse l'attenzione [1]. Allo stesso scultore, a mezzo di questi confronti, egli attribuì anche una figuretta di un caduto, nella collezione della signora Finaly a Firenze, avvertendo (dopo quello scritto, dov'era ritenuta un Gallo combattente) come essa fosse precisamente la riproduzione di un motivo caro a Leonardo: cioè la figura del nemico sotto il cavallo del vincitore dei disegni pel monumento equestre milanese, analoga quindi anche alla terracotta di casa Horne.

Per concludere: una collaborazione di Leonardo all'opera di scultura del Rustici — assicurata dallo storico, confermata dall' esame stilistico — è a ritenersi sicura. Ma la contempo-

---

(1) G. DE NICOLA, in « The Burlington Magazine », dicembre 1916.

ranea influenza del maggior scultore, Michelangelo, la contenne in modesti limiti.

Convien tuttavia tener presente che l'attività del Rustici è a pena intravveduta allo stato presente degli studi. Quando l'artista, a ottant'anni, partì per la Francia, altre cose oltre le poche ricordate egli aveva probabilmente eseguite che forse passano sotto il nome d'altri. È possibile che in avvenire sia dato precisarle e riconoscervi altre tracce di una collaborazione leonardesca.



A una ben più importante collaborazione da parte di Leonardo — quella pel monumento al Colleoni del Verrocchio — s'è pensato recentemente e con qualche insistenza.

L'opera, voluta dalla Repubblica di Venezia in onore del suo glorioso condottiero Bartolomeo Colleoni da Bergamo, era stata commessa ad Andrea Verrocchio nel 1479. L'artista, stando a Firenze, eseguì un grande modello che fu inviato a Venezia nel 1481. Insieme a quello furono esposti due modelli, del Vellano e del Leopardi. Si stava per eseguire la fusione in bronzo del gruppo del Verrocchio quando la Serenissima ordinò, racconta il Vasari, « che Vellano da Padova facesse la figura ed Andrea il cavallo. La qual cosa avendo inteso Andrea, spezzato che ebbe al suo modello le gambe e la testa, tutto sdegnato se ne tornò, senza far motto, a Firenze ». Le cose si accomodarono così che, nel 1485, Andrea potè riprendere il suo lavoro a Venezia. Nel 1488 l'artista, ridotto in fin di vita, supplicava la Serenissima di concedere al proprio allievo Lorenzo di Credi di condurlo a termine. Ma l'estremo desiderio del maestro non fu esau-

dito. Il cavallo, nella cinghia che gira sotto il ventre, porta scritto il nome del suo esecutore, Alessandro Leopardi, che si ritiene si attenesse, almeno nelle grandi linee, al modello del Verrocchio. Il lavoro, anche per le dorature, di cui parla Marin Sanudo, andò così per le lunghe che solo il 21 marzo 1496 potè essere fatta l' inaugurazione del monumento.

I critici non si son messi ancor d' accordo sulla parte che spetta al maestro fiorentino e su quella che spetta allo scultore veneto. Gli uni attribuirono il cavallo al Leopardi, poichè il suo nome ce lo addita, e il cavaliere al Verrocchio; gli altri, vedendo nel modellato fine, tormentato del cavallo caratteri toscani e nelle bardature la finissima decorazione cara agli orafi fiorentini, preferirono attribuire questa parte del monumento al Verrocchio; il quale, viceversa, nel modellare la vigorosa figura del condottiero, insolita all' arte fiorentina, si sarebbe fatto Veneziano (la frase è di Marcel Reymond) ([1]), e si limitarono a vedere nel Leopardi il completatore del monumento e il fonditore. Non si può accogliere questa seconda ipotesi senza un po' di ritegno. Par strano che l' artista che non s' era spogliato delle sue qualità originarie per una buona metà del gruppo consistente in due parti così intimamente collegate, se ne liberasse d' improvviso e mutasse del tutto maniera per l' altra metà. Altri, non potendo toglier di mezzo il nome del Leopardi, pensa che « questi si attenne forse in generale al modello del Verrocchio, ma lo ridusse a destriero da torneo, apportandovi le modificazioni che gli sembrarono proprie a dare solennità

([1]) M. REYMOND, *Verrocchio (Les maitres de l' art)*, Paris.

e ricchezza al monumento » [1]. Ma è a chiedersi in che potessero consistere le innovazioni apportate dall' artista veneto in confronto al progetto del fiorentino, il quale non doveva certo aver dimenticato la solennità e la ricchezza dell' opera, a giudicare dalla statua stessa, che pure gli vien data senza discussioni.

Finalmente Cavalcaselle e Crowe [2], ricordando come un istrumento del 7 ottobre 1488 aggiungesse che, morto il Verrocchio « quando aveva fatto solamente di terra la figura e il cavallo », Lorenzo di Credi aveva preso a condurre a perfezione l' opera pel prezzo di 1420 ducati che la Serenissima ancora doveva pagare e ne allogò a sua volta il lavoro in bronzo a Giovanni d' Andrea di Domenico scultore fiorentino per la stessa somma, conclusero che in realtà il nome del Leopardi sta a indicarci per lo meno il fonditore (f sta scritto dopo il suo nome e poteva ben dire *fudit*) e che realmente il monumento rivela indirizzi artistici diversi. « Se attentamente osserviamo — essi notano — questa statua equestre, è da concludere che non alla semplice fusione del modello il Leopardi abbia limitato soltanto l' opera sua, ma che ancora mettesse la mano sul modello in terra del cavallo, poichè la testa si riscontra alquanto piccola in confronto del rimanente, e sembra a noi che questa parte dell' animale non sia stata modellata con quella perfezione e larghezza di forme, come vediamo invece modellata la figura del Colleoni, nella quale si riscontra una maniera che molto

(1) A. VENTURI, *Storia dell' Arte italiana*, vol. VI, *La Scultura del Quattrocento*, Milano, Hoepli, 1908.

(2) G. B. CAVALCASELLE e J. A. CROWE, *Storia della Pittura in Italia*, Firenze, Le Monnier, 1894, vol. VI, *Andrea Verrocchio*.

ricorda, in ogni parte, quella dello scolare Leonardo da Vinci ». La lusinghiera ipotesi, non mai completamente abbandonata, è stata ripresa e ripresentata, con maggior copia di considerazioni, recentemente quando l' abbassamento e il trasporto a Roma del gruppo in bronzo, per ripararlo dai pericoli della guerra, ne consentirono un diligente esame da vicino. In favore di una cooperazione di Leonardo si schierò Arduino Colasanti il quale, considerando che il Leopardi orafo e zecchiere non fu artista capace di grandi cose e che le sue opere, come i pili di piazza San Marco, non si raccomandano che per la ricchezza decorativa, e tenuto conto, da un lato, del temperamento artistico del Verrocchio, non conciliabile con gli ardimenti della meravigliosa statua e, dall' altro, constatando indubbie relazioni fra il bronzo e numerosi disegni di Leonardo che farebbero sospettare una collaborazione di quest' ultimo, concluse come « non sembri impossibile di poter in seguito arrivare a dare almeno valore d' ipotesi a questa che è, per ora, un' impressione fatta di sensazioni indefinite » (1).

A parer nostro, l' ipotesi ha un serio fondamento di considerazioni storiche e di raffronti critici.

Nel 1479, quando il monumento fu commesso al Verrocchio, che vi si applicò senza muoversi da Firenze, Leonardo abitava a Firenze. Col Verrocchio suo maestro egli lavorava e non di rado abitava. *Leonardo Ser Pieri de Vincio manet cum Andrea del Verrocchio,* ricorda un atto di notifica del 9 aprile 1476 (2). E a Firenze egli rimase fino al 1482 circa.

(1) Cfr. « Giornale d' Italia » del 14 gennaio 1918 e « Raccolta Vinciana », IX fasc., 1918, pag. 172.

(2) *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci in ordine cronologico a cura* di LUCA BELTRAMI, Milano, Treves, 1919, n. 8.

È indubbio che in quel primo periodo certamente febbrile, intenso, appassionato di ricerche e di studi da parte del Verrocchio per corrispondere all'aspettativa di Venezia, Leonardo da Vinci dovette assisterlo, almeno come allievo, quasi come collega. Perchè egli era già artista di valore e di grido e aveva avuto commissioni d'importanza.

Nel 1485, è noto, il Verrocchio riprese quel lavoro. E appunto in quegli anni mancano notizie della presenza di Leonardo a Milano, dove s'era stabilito pochi anni prima. Nel 1487 egli aveva l'incarico dalla Fabbriceria del Duomo di Milano di preparare un modello per il tiburio, chiamato a risolvere così uno dei quesiti statici e artistici più importanti d'Italia. È legittimo quindi il ritenere che, nel frattempo, egli avesse dato alte prove del suo valore, più che non ce ne ricordino i pochi e freddi documenti rimastici. Da quel tempo fino alla caduta di Lodovico il Moro, cioè fin quando, a un di presso, il monumento al Colleoni fu inaugurato, Leonardo non si allontanò dalla Lombardia, dove — si noti — egli doveva godere fama di artista oltre che valente, pratico nel modellare monumenti equestri, perchè il Duca gli commetteva il più importante, addirittura uno *in superlativo grado*. E non è forse una mera coincidenza il fatto che ai lavori per l'esecuzione del modello alla statua equestre del Colleoni seguano a poca distanza quelli del *colosso* sforzesco, pel quale lo scolaro aveva appreso tanto da poter senz'altro affrontare opera così grandiosa collaborando, sia pure nelle ricerche, col maestro alla precedente opera d'arte.

Perchè, si può ammettere fin che si vuole ch'egli fosse un genio, ma non è credibile ch'egli iniziasse addirittura la sua carriera di « statuario » col colosso al duca Francesco senza essersi provato prima in qualcosa del genere. Non occorre

esser scultore per sapere che, oltre che di genio o più modestamente d' ingegno, per tali lavori è questione di pratica; per la quale ben poco potevano aver giovato le testine in terracotta e i lavorucci di che ci parlano il Vasari e il Lomazzo.

È indubitato che il monumento al Colleoni rappresenta, nell' opera delicata del Verrocchio, una sorpresa. Nessun anello congiunge le opere precedenti, squisite ma non audaci, a questa, superba e grandiosa. Perchè i lavori suoi di scultura sicuri — Cristo e San Tommaso per Orsanmichele, la tomba De' Medici, il Davide, il genietto di Palazzo Vecchio, la terracotta di villa Careggi, il sepolcro Tornabuoni, le sculture sul monumento Forteguerri finite, sembra, da scolari, la Madonna col Bambino del Museo Nazionale di Firenze — rivelano costantemente un artista preoccupato di imprimere eleganza, grazia, nobiltà alle sue figure, ma non provano ch' egli con altrettanta fortuna riuscisse a dar loro, quando fosse il caso, potenza e vigore. Davide è per lui esclusivamente il giovanetto delicato di forme e piacente, nella sua tunica attillata che l' orafo ha finemente ornata nei bordi: la enorme testa di Golia a' suoi piedi, nonostante la elaborazione infinita dei piani del viso molle e ammanierato, non è nè forte nè truce e può esser scambiata con quella di un Redentore. I bassorilievi del sepolcro di Francesca Tornabuoni, fra le tante figure leziosamente doloranti, non ne presentano una sola che riveli vigore e grandiosità. Il gruppo « dell' incredulità di San Tommaso » in Orsammichele (gruppo nel quale fu veduto il prototipo del Cristo e degli Apostoli di Leonardo) (1) è di una nobiltà cui nuoce il lavorio delle

---

(1) A. VENTURI, op. cit., VI.

pieghe moltiplicate eccessivamente come di panni bagnati appiccicati alle membra secondo una preoccupazione dello scultore, che negli angioli del monumento Forteguerri si spingerà alla esagerazione. In un' opera il Verrocchio rivela forza e vigore: nel dossale con la *Decollazione di san Giovanni Battista* per il Battistero di Firenze finito nel 1480. V' è una drammaticità che invano si cercherebbe nell' arte fiorentina di quegli anni. Lo sforzo dello sgherro con la spada alzata, l'atteggiamento del soldato che mostra il dorso e le gambe aperte, in atto di volgersi a un cavaliere che s'avanza (e il profilo arcigno del soldato richiamerà un tipo che con maggior larghezza Leonardo ripeterà di sovente) rappresentano un' eccezione, da questo aspetto, nell' attività dello scultore fiorentino, che tuttavia nemmeno in quella scena tragica ha abbandonato il lavorio eccessivo delle pieghe e che sopratutto ha affievolito il senso tragico del gruppo con la esagerata decorazione delle vesti e delle armature ricchissime, dello sfondo, dei particolari. L' orafo elegante e paziente si sovrappone sempre allo scultore e non gli concede la nota solenne, elevata che si giova dei mezzi scelti e, di conseguenza, parchi, misurati. Una bella grandiosità d' arte ottenuta con minori mezzi, con larghezza di modellatura se non del tutto spoglia delle troppe cincischiature ornamentali si osserva nel busto — conservato nel Museo Nazionale di Firenze — raffigurante una donna coi fiori nella sinistra raccolta sul petto, con un atteggiamento e una sobrietà di linee che hanno già qualcosa di leonardesco; nel busto in terracotta di Giuliano De Medici della collezione Dreyfus a Parigi, dall' aria spavalda; nel bassorilievo di Scipione di profilo del Museo del Louvre. Ma le attribuzioni non son concordi e varii dubbi son nati sulla paternità artistica delle due ultime sculture. Ora, si confrontino le sculture sicure

del maestro con la magnifica figura del Colleoni e ci si troverà sconcertati ad attribuirla al Verrocchio, senza ammettere l'intervento di una forza nuova in aiuto dello scultore. V'è una analogia iconografica indubbia fra il viso del condottiero famoso e quello del soldato vòlto di profilo a destra nella *Decollazione di san Giovanni.* Ebbene: quest'ultimo sembra una caricatura in confronto a quello, non tanto perchè l'artista si sia studiato di imprimere una smorfia allo sgherro per renderlo sgradevole, secondo una consuetudine del tempo, quanto perchè il tormento della tecnica insistente nell'incavar piani delle occhiaie e sotto la bocca e sotto gli zigomi e nei capelli contrasta troppo con la larghezza di fattura del viso del Colleoni, a piani sapienti eseguiti con misura. Il cavaliere è piantato in arcioni con un'imponenza impressionante, con una coscienza e una scienza della gravità dei corpi, dell'equilibrio delle masse, dell'effetto che deriva dalla solennità della misura quale, con tutta la miglior buona volontà, si cercherebbe invano in quel bassorilievo, finito quando incominciava il monumento equestre. Il bassorilievo della *Decollazione* ha errori di prospettiva nello sgherro seminudo, nelle figure del secondo piano e nello stesso tempo esagerazioni di atteggiamenti e di ostentati sentimenti interni, sopraffatti da una decorazione che non dà respiro, così da intonarsi perfettamente all'ambiente fiorentino del suo tempo. La figura del Colleoni è invece del tutto ispirata a intendimenti moderni e nuovi.

La decorazione minuta e troppo fine nell'armatura e nella sella del capitano e nelle bardature del cavallo per essere vista dal basso non manca, è vero, nel gruppo equestre; e sopratutto si svolge nel basamento alto, esile, ricchissimo. Ma ha tutta l'aria d'esser stato messo come una concessione ai

gusti dell'orafo, anche se nelle barde non mancano motivi cari a Leonardo stesso, a incominciare da certe girate che si risolvono in fiori a larghe foglie. L'arte del Verrocchio riappare nel modo com'è trattata, a fiocchi di lana incomposti, la criniera, nell' infittimento dei fregi delle barde e delle briglie che non lasciano riposar l'occhio, quali ritornano nelle vesti nella *Flagellazione*. La novità è tutta nello spirito generale che informa il gruppo equestre e che non si può senza ripugnanza ritenere uscito di getto, spontaneamente, dalla consueta genialità del Verrocchio. E poichè in quel tempo Leonardo lavorava con lui e quello spirito nuovo è del tutto consono al suo genio inventivo, al suo modo di pensare e di creare nell'arte, non sapremmo trovare altra soluzione al quesito altrimenti insolubile della vera paternità artistica dell'opera superba che ammettendo una sua diretta collaborazione. Collaborazione verosimilmente limitata a un'idea, a un progetto, forse a disegni (e perchè no alla modellatura di quella testa vigorosissima e di sapore tanto leonardesco?) ma sempre collaborazione. Siamo nel campo delle ipotesi: s'intende. Ma a noi pare che buone ragioni confortino questa che ci consente di spiegare in modo convincente la presenza del capolavoro fra le opere del Verrocchio e che è, come vedremo, confermata da tutto un complesso di raffronti con le opere di Leonardo.

Nell'arte italiana l'atteggiamento generale del cavallo di quel monumento — preferito sugli altri, dal celebre gruppo del Marco Aurelio in poi — era comune.

Figura, per citare gli esempi più noti, in quelli in onore dell'Hackwood, di Nicola da Tolentino, del Gattamelata. Ma nel monumento al Colleoni la novità non consiste tanto nella zampa più alzata e che imprime movimento e vita e nel corri-

spondente maggior distacco dalle altre zampe atteggiate al passo un po' fremente del destriero di razza, quanto nella sapienza nuova dei muscoli vigorosi. È l'atteggiamento stesso, interpretato con gli stessi particolari, che Leonardo esprime in uno dei cavalli (e, si noti, condotto a miglior punto che il cavaliere e le figure circostanti) nel fondo turbinoso della sua *Adorarazione dei Magi*, del 1481. Se pensiamo al fatto che il Verrocchio, spezzato nel 1481 il primo modello del suo cavallo, ne ripresentò uno nuovo, certo mutato, intorno al 1485, con la forma attuale, ne concludiamo che la trovata di Leonardo ha la precedenza. Di qui all' ammettere che Leonardo — spirito audace e novatore — aiutasse il maestro e ormai collega di lavoro col consiglio e coll' opera v' è solo un passo. E il passo è facile a farsi quando si pensi alla foga, nuovissima nell' ambiente artistico fiorentino, che emana dal fondo dell' *Adorazione*, in cui è stata veduta una lotta fra due civiltà, la pagana e la cristiana, ben lontana dallo spirito tranquillo legato alla tradizione, del Verrocchio; quando si pensi ai rapporti grandi, evidenti non solo di intuizione ma di forme e di particolari fra le figure di fondo e il Colleoni, fra questo e disegni di cavalli che altri, prima di noi, ha opportunamente messi a diretto contatto con quello del monumento (1).

La modellatura del petto e delle gambe del destriero in bronzo son del tutto analoghe a quelle che Leonardo ha diligentemente studiate sul vero, insistendovi, scrutando il movimento dei muscoli a seconda del procedere dell' animale, in un magnifico foglio del Museo di Budapest e in diversi disegni

---

(1) Fra l'altri e più evidentemente, con particolari che riteniamo indispensabile riprodurre, da LEDERER SANDOR, *A Szépmuveszeti Múseum Milanoi mesterei es Leonardo da Vinci*, Budapest, 1907.

di Windsor. Non solo i lunghi tendini ma le piccole pieghe delle giunture della pelle forte sono interpretati in modo uguale, che va oltre la necessaria analogia che corre fra tutti i cavalli di lusso ma permane nel bronzo con uniformità d' interpretazione; mentre poi, nella parte superiore del petto, nel collo ammanierato del cavallo in bronzo lo scultore sembra ricadere nel tipo tradizionale allontanandosi dal vero, a cui invece Leonardo s' è tenuto fedele. L' atteggiamento della zampa anteriore sinistra alzata fino a formare quasi un angolo retto — che dà all' animale una singolare nobiltà — ritorna frequente, con effetto veramente monumentale, nei disegni di Leonardo: in quelli della collezione Reale di Torino, di Windsor, nello schizzo del codice Atlantico. Perchè, negli studi pel monumento a Francesco Sforza, l'artista riprese l'atteggiamento preferito, ma con una lieve variante: abbassando cioè il piede dell' animale che si appoggia a un oggetto posto in terra.

In tre delicatissimi disegni di cavalli piantati su un piano liscio l' animale ritorna due volte con la zampa sinistra alzata come nel gruppo di Venezia. E v' è in tutti tre la testa troppo piccola, che nel bronzo fu criticata sempre come un difetto appariscente. Forse che quel triplice disegno appartiene al periodo di studi per la statua al Colleoni? Il sospetto è legittimo anche se in essi è una eleganza di forme superiore al bronzo; nel quale, per ragioni pratiche dirette a dare alla massa maggiore stabilità, anche se a danno della naturalezza, lo scultore fece appoggiare tre zampe in terra, allontanando stranamente la destra posteriore che non accenna affatto ad alzarsi come dovrebbe: così che il cavallo del Verrocchio sembra alzare le gambe per battere sul terreno — con un movimento comune ai cavalli vogliosi di muoversi — piut-

tosto che per camminare. Anche la forma delle orecchie piccole e ritte, fra le quali un ciuffo si aderge, richiama un motivo leonardesco, reso con maggior cura in un forte disegno chiaroscurato della biblioteca Ambrosiana. La stessa modellatura delle coscie, con quei rigonfiamenti eccessivi se pure di un cavallo ben nutrito e che sembran natte più che giuoco naturale di muscoli e di adipe nel movimento, che si osservano in qualche disegno di Leonardo — sopratutto in un foglio di Torino — hanno riscontro nel bronzo. Finalmente conviene tener conto di un gruppo di disegni che col monumento di Venezia presentano un' affinità di spirito, di interpretazione che sembra esorbitare dalla pura casualità. Fra gli schizzi di Leonardo — fra qualcuno almeno che qui riproduciamo — e il bronzo corrono così stretti, evidenti rapporti che, se non fossero accompagnati da altri nei quali lo spirito caratteristico di Leonardo è chiaro, si crederebbero del Verrocchio e pel monumento al Colleoni. Si osservi, fra l' altro, il disegno di Windsor che qui riproduciamo accanto a un particolare del bronzo e che presenta il largo petto dell' animale con le due zampe anteriori viste di fronte, quella alzata di scorcio. Vien naturale la tentazione di concluderne che non v' ha dubbio sul rapporto diretto fra il disegno con quei larghi piani, quelle protuberanze accentuate, quell' arcuatura grandiosa sotto il ventre e il monumento di Venezia. Ma in quest' ultimo par di vedere poi, nel suo complesso, l' opera di un artista che, per quanto ben consigliato, non ha saputo cavarsi completamente d' impaccio nell' interpretazione anatomica dell' animale. Come se, pur avendo sott' occhio disegni e un modello superbi per lo spirito generale animatore, fosse nuovo al compito difficile. È noto che tutti gli specialisti di cavalli, anche ammirando il superbo atteggiamento del cavallo

verrocchiesco, hanno sempre fatto molte riserve sulla sua modellatura, pur senza arrivare forse alle severe critiche del Cherbuliez che notò « une petite tête insignifiante, ajustée a cet énorme corps, a ce ventre lourd, a cette croupe massive, a ces flancs ensevelifs sous la graisse,... enfin ce triste destrier a l' air morne, languissant et eteint, n' a nulle action, rien qui annonce la vie, sans compter que la position de ses jambes ne se peut expliquer. Il lève celle de droite de l' avant-train en la repliant de mauvaise grâce; ce qui faisait dire à Cicognara que ce cheval a l' air de vouloir descendre de son piedestal; mais on pent se rassurer là-dessus, les trois autres jambes sont solidement fixées au sol, qu' elles pressent de tout leur poids; en particulier la jambe gauche de derrière, qui devrait accompagner le mouvement, est la plus reculée de toutes et bien habile qui la détacherait du piedestal ». Al che tuttavia un altro scrittore francese particolarmente intenditore di cavalli faceva notare che anche senza tener conto del lapsus per cui qui si parla della gamba sinistra mentre in realtà è della destra che si tratta, conviene osservare che se la gamba più lontana dovesse essere rappresentata diagonalmente al basamento, cioè a dire alzata, per accompagnare quella del treno anteriore, l' animale correrebbe al trotto e, per conseguenza, premerebbe il terreno con altre due gambe. Ma tenendo conto di ciò, egli non appoggerebbe con forza che un piede davanti, perchè quello che completerebbe, per di dietro, l' accordo diagonale necessario alla naturalezza della mossa non tocca il suolo che con la punta; inoltre, se questo piede fosse poggiato, non costituirebbe una base sufficientemente lunga per giustificare un' altra attitudine che quella che esige la metà d' un passo ordinario,

e non il trotto [1]. Egli ne concluse che il movimento è corretto. Ma, a dir vero, la questione esorbita dalla pura arte per entrare nella statica in rispetto alle esigenze del peso di una grande massa di bronzo. Certo è che mentre Donatello, nella statua del Gattamelata a Padova, piantò l'animale con tre zampe in terra e per di più, a dare il massimo della stabilità, collocò una palla fra lo zoccolo della sola zampa alzata e il basamento, e con la stessa disposizione delle gambe adottata dal Verrocchio, cioè le due di sinistra contemporaneamente avanzate, le due di destra arretrate, come precisamente aveva fatto Nanni di Bartolo nel monumento Sarego a Sant'Anastasia di Verona (per non risalire a esempi del secolo precedente e al periodo classico), Leonardo invece, che aveva studiato a lungo i movimenti del cavallo sul vero — i disegni lo provano — s'era ben avveduto che il movimento del cavallo, se movimento deciso vuol essere e non l'inizio di una mossa, esige, per l'eleganza stessa del procedere, che non due gambe da un lato siano avanzate e le altre due arretrate, ma mentre l'una anteriore procede, proceda pure quella dell'altro lato, posteriormente. Il foglio coi tre disegni finitissimi di Windsor ce lo conferma: sarà meno estetico in realtà veder da un lato le gambe che si allontanano mentre dall'altro si avvicinano, provocando una ampia apertura da una parte e una ristrettissima dall'altra, ma così volle provvidamente natura nel movimento del lungo corpo dell'animale. Se ne potrebbe concludere che Leonardo

---

[1] E. DUHOUSSET, *Un dernier mot a propos du « Colleone » du Verrocchio*, in « Gazette des Beaux Arts », 1898 pag. 149 e segg., dov'è ricordato lo scritto di CHERBULIEZ, *A propos d'un cheval*.

studiò con buoni intendimenti il progetto per il monumento e comunicò il risultato de' suoi studi non tanto d'indole generale e quali il Verrocchio buon maestro ben conosceva ma verosimilmente anche le sue ricerche di particolari e di anatomia del cavallo, in cui rivela più profonda conoscenza che il suo maestro; il confronto fra la piccola testa nel bronzo con quelle vene che sembran fuoruscire dalla pelle dissecata e il disegno della testa analoga dell' Ambrosiana basta a provarlo. Il Verrocchio ne tenne forse conto come potè, ma le esigenze della fusione e della stabilità del grande cavallo, una novità per lui, lo indussero agli adattamenti che abbiam veduto e ad arricchire eccessivamente di decorazioni, secondo la sua natura, l'armatura, la sella, le fibbie, le barde; a tormentare di troppe arricciature e sfioccolature la criniera e la coda del destriero. Nella nobile, potente figura del condottiero, così lontana dal repertorio di tipi e di formule artistiche care al Verrocchio, tanto affine invece al sentimento d'arte di Leonardo è a vedersi probabilmente una più fedele interpretazione di disegni, forse di un modello: almeno nella testa, magnifica di esecuzione, di Leonardo. L'ipotesi — a parer nostro — collima coi dati di fatto e spiega la presenza di quest'opera colossale e potente fra quelle delicate e raccolte del Verrocchio. Al Leopardi dovrebbero spettare la fusione e qualche adattamento dopo la morte del Verrocchio e verosimilmente lo stesso alto e ricco basamento a colonne eleganti e a belle profilature: motivo di sapore prettamente locale e che a Venezia trova frequenti analogie nel periodo precedente e nel coevo.

La figura del Colleoni, la testa principalmente, modellata con larghezza di piani, con una accentuazione di tratti fisionomici atti a esagerare l'espressione della forza, fino a rag-

giungere, sopratutto nel labbro inferiore così avanzato, quella dello sprezzo, richiama (come s'è visto) altre figure di Leonardo che hanno contribuito a far pensare al suo intervento nella fattura del monumento al condottiero. Nei quadri e più nei disegni il tipo ritorna frequente. E poichè il noto bassorilievo di Scipione, di profilo, già nel Museo del Louvre, dal bizzarro elmo ornato d'un drago, dall'armatura esuberantemente decorata con svolazzi che in modo poco persuasivo se ne staccano presenta qualche apparente analogia col vigoroso disegno di guerriero di profilo ch'è attribuito a Leonardo nel British Museum (la presenza di una testa di leone nella sua armatura contribuì persino a far credere che il guerriero fosse il Colleoni stesso!) (1), anche il primo fu da qualcuno ritenuto suo.

Una maggiore distinzione nei tratti e una maggiore flessibilità nei movimenti che si nota nelle opere di Leonardo giovane in confronto al Verrocchio fu osservata in quel bassorilievo del Louvre, come in un busto di San Giovanni Battista, del Kensington Museum e nel bassorilievo di giovani portanti uno scudo nel palazzo comunale di Pistoia, dati anch'essi da qualche studioso a Leonardo (2). Ma i caratteri leonardeschi, così vigorosi e personali nelle opere sicure del maestro, si smorzano, si rammolliscono in quelle sculture attribuitegli; solamente le esteriorità permangono, proprie, qual più qual meno, a tutti i seguaci del Verrocchio. Per attenerci a

---

(1) E. JACOBSEN, *Neues über Leonardo*, in « Kunstkronik », Lipsia, n. 13, 1906-7, 25 gennaio, dove son ricordati le opere e i disegni affini al profilo di Londra e al bassorilievo del Louvre. L'Jacobsen stesso pensò a una collaborazione di Leonardo al monumento Colleoni, almeno per la testa del condottiero.

(2) E. MC. CURDY, *Leonardo da Vinci as sculptor*, in « The nineteenth Century and after », Londra, dicembre 1909.

un confronto possibile, concludiamo che il magnifico disegno di condottiero del British Museum è il più vicino alla grandiosità di fattura di Leonardo: v' è più rilievo nel foglio stesso che in realtà non abbia il Scipione in marmo ricordato. Nel quale i piani del viso si appiattiscono, gli zigomi sfuggono, la linea della schiena non si riattacca a quella del collo, le decorazioni stesse non seguono i movimenti delle membra.

Tuttociò — convien ripeterlo — non si presta che a ipotesi più o meno attraenti. Per questo è lecito concludere che se l' intervento, diretto o più verosimilmente indiretto, col tramite di schizzi e di consigli, di Leonardo nel monumento verrocchiesco e che noi riteniamo probabile è un problema che può attrarre e sedurre, mancano fino ad ora sicuri elementi di giudizio per tradurre il quesito dal campo delle pure ipotesi a quello della realtà.



Un' altra scultura del periodo verrocchiesco attribuita da uno studioso, Teodoro Cook, a Leonardo stesso è un bassorilievo con la Madonna e il Bambino Gesù trovato in una villa ch' era degli Albizzi, passata poi agli Orsi nel paese toscano di Signa (¹). Ma le sottili argomentazioni dello scrittore inglese, per quanto appoggiate da richiami critici e storici di qualche entità, non tolgono che i caratteri strettamente verrocchieschi del bassorilievo impediscano di pensare a Leonardo, che nelle opere sicure della giovinezza si rivela già personale

---

(¹) T. COOK, *The Signa Madonna an essay in comparisons*, dicembre 1919, edizione privata ill. J. THIIS, *Leonardo da Vinci*, Londra.

e indipendente dal maestro, per quanto ne risenta la derivazione. Lo stesso convien dire del busto di giovane donna che con le belle mani regge i fiori, nel Museo Nazionale di Firenze, in tutto affine all'arte del Verrocchio, con quella tecnica minuta, quasi trita dei particolari; del busto in cotto di San Giovanni Battista del South Kensington Museum (e che attribuiremmo all'arte del Solari) attribuiti timidamente, qualche volta, a Leonardo. Al quale si pensò anche per il putto col delfino sulla fontana nel cortile di Palazzo Vecchio, così diverso, con la sua testa zazzeruta sul corpo un po' mingherlino, dai compagni cari a Leonardo, forti, atticciati, coi pochi riccioli dietro la testa quasi calva ([1]). Le attribuzioni si spiegano col fatto che, per qualche tempo, l'arte di Leonardo si avvicinò volontieri agli ideali artistici del Verrocchio. I noti disegni di giovani donne di profilo a Windsor, ritenuti dal Thiis del 1476, ben lo assicurano. Quei rapporti, lievi, quasi spirituali, furono bene analizzati dal Thiis stesso; che a ragione combattè la tendenza di certa critica, dal Müntz in poi, che esagerava quei rapporti fino a supporre che il giovanissimo Leonardo influisse seriamente sul Verrocchio, anzichè questi sull' allievo ([2]).

Ad altra opera di scultura è legato il nome del grande fiorentino. Nell' esordio del Cinquecento giaceva abbandonato, da più che un trentennio, nel cortile dell' opera di Santa

---

([1]) L'attribuzione del putto col delfino a Leonardo fu raccolta anche da SELWYN BRINTON, *Form and nature in the of Leonardo*, nel volume dell'Istituto Vinciano *Per il IV centenario dalla morte di Leonardo da Vinci*, Bergamo, Ist. It. di Arti grafiche, 1919. Si noti che nell'elenco delle opere del Verrocchio pei Medici, steso dal fratello di lui Tomaso, figura il putto col delfino, come il busto muliebre ora nel Museo di Firenze.

([2]) JENS THIIS, *Leonardo da Vinci*, Londra.

Maria del Fiore a Firenze, un blocco in marmo dal quale invano s'era tentato cavare una figura di gigante. Lo scultore incapace era stato certo Bartolomeo di Pietro detto Baccellino da Settignano. Per desiderio dei Consoli dell'Arte della lana fu deciso di affidare quel marmo a più valente artista, perchè ne ottenesse una gigantesca figura di Davide. Ciò risulta dalle deliberazioni nell'Archivio dell'Opera. Il Vasari aggiunge che Pier Soderini, uno de' maggiorenti della città « aveva avuto ragionamento molte volte di far condurre quell'opera a Leonardo da Vinci, testè ritornato da Venezia e che si trovava in patria senza alcuna importante occupazione e stabile impiego ». Quelle trattative — come pensa il Solmi, che rievocò l'episodio e indicò il disegno leonardesco che ne è conseguenza — avvennero certo sulla fine del 1500 e nel primo semestre del 1501, perchè è noto che il 16 agosto 1501 l'importante incarico fu affidato invece a Michelangiolo Buonarroti (1). È autorizzato il sospetto del Solmi che la fama di Leonardo anche come scultore dovesse essere ben stabilita se a lui s'era pensato e ripetutamente di affidare tal lavoro. A quel periodo appartiene sicuramente lo schizzo a penna leonardesco del David a Windsor, disegnato con vigore di effetti. David ha il braccio sinistro col sasso in mano raccolto sul petto, il destro steso lungo il fianco a reggere la fionda. Il motivo è lo stesso adottato da Michelangiolo e svolto con maggior nervosità ed esilità di forme; perchè i due artisti, vincolati dalla sbozzatura precedente del marmo non poteron creare *ex novo* — l'uno sul foglio, l'altro nel marmo stesso — l'opera d'arte. Sul foglio, sotto uno scritto e

---

(1) E. SOLMI, *Il « David » di Leonardo e il « David » di Michelangelo*, in « Rassegna d'Arte », 1912, agosto-settembre.

disegni d'altro argomento ritorna una seconda volta, a pena accennata, la figura del David. Il Müntz credette quel primo disegno una copia di Leonardo della statua di Michelangiolo. Riuscì facile al Solmi provare che non si trattava di una copia ma di un disegno originale affine a quello del Buonarroti, per le ragioni esposte, ma diverso: diverso nello spirito generale, nella posizione della sinistra — sul petto, per Leonardo, non sulla spalla — e nell'atteggiamento della destra che Leonardo con caratteristico atto voltò all'indietro a regger meglio la fionda. L'opera sarà affidata a Michelangiolo e Leonardo sarà poi chiamato a dare il suo parere dove meglio collocarla. È possibile — come fu scritto dal Solmi — che a Leonardo si preferisse il suo rivale pel fatto che il monumento allo Sforza non era stato eretto e fuso per supposta deficienza tecnica da parte di Leonardo. Certo la statua è superiore allo schizzo. V'è nella prima tanta eleganza e nello stesso tempo tanto vigore quanto nel disegno v'è pesantezza e forza bruta. Ma sarebbe azzardato concludere che Leonardo non l'avrebbe — egli, così instancabile ricercatore della forma e del movimento agile e spontaneo — modificato prima di tradurlo nel marmo. Altre volte egli aveva saputo, con un motivo analogo, avvicinarsi alla eleganza michelangiolesca. V'è un accurato disegno di Leonardo, nel British Museum, per un Nettuno che qui riproduciamo, in cui sarebbe difficile desiderare più classica bellezza di forme, maggior robustezza di modellatura. La figura ha la solennità di una statua classica e per una scultura sembra veramente ideata e tratteggiata.

CAPITOLO II

LE SCULTURE ATTRIBUITE A LEONARDO

Esaminiamo le sculture attribuite dal Bode a Leonardo [1].

La *Deposizione* della chiesa dei Carmini a Venezia è fra quelle. La scena drammatica è rappresentata, con vivacità d'azione, in una tabella votiva eseguita, secondo A. Venturi, probabilmente verso il 1474, e nella quale sono le mezze figure, di profilo, nel secondo piano, del Duca d'Urbino, di Guidobaldo infante e di un personaggio, forse il Conte Ubaldini [2]. Il Venturi l'attribuisce al Bertoldo insieme ad altri bronzi, fra cui la *Crocifissione* e la *Pietà* del Museo Nazionale di Firenze « date unanimemente a Bertoldo », e che comunque rivelano una stessa mano, nell'uniformità dei modellati, nelle pieghe « che formano corde aggirate intorno alle figure ». Questi caratteri tuttavia son meno appariscenti nella *Deposizione* dei Carmini dove, fra l'altro, le pieghe hanno forme cartacee, a zig zag intorno alle membra, come usavano fare, in altra scuola, i Mantegazza e l'Amadeo e non richiamano quelle dei bronzi del Museo fiorentino. A Bertoldo il critico ascrive molte altre cose, fra cui un

---

(1) W. BODE, *Florentiner Bildhauer der Renaissance*, Berlino, Cassirer, 1910, cap. XII.

(2) A. VENTURI, op. cit., pag. 508.

Martirio di San Sebastiano (per altri la Flagellazione di Gesù Cristo) nel Museo della Università di Perugia che a parer nostro ha ancora forme diverse dalla *Deposizione*, nella quale, secondo il Venturi, la figura della donna seduta che sostiene il corpo di Gesù sarebbe « similissimo » a quella seduta nel primo piano del bassorilievo di Perugia, che, a dir vero, ha diverso atteggiamento e trattazione, e una somiglianza limitata al fatto di esser seduta: dove le figure son tondeggianti, un po' tozze invece che lunghe, a pieghe spezzate come nella scena del martirio. E a Bertoldo egli dà anche il bassorilievo con la *Discordia* del Victoria and Albert Museum di Londra, pure attribuito a Leonardo dal Bode e dal Müller Walde [1]. I rapporti fra la *Discordia* e il *Martirio di S. Sebastiano* e i due bronzi del Museo di Firenze appaiono nella foga di movimento dei personaggi, nelle pieghe a mo' di corde e — in confronto alla scultura di Perugia — nel modo particolare d' intendere gli edifici aperti a logge del fondo.

Ma che cosa vi sia, non diremo di Leonardo, ma a pena di leonardesco nella *Deposizione* e nella *Discordia* non si saprebbe vedere. Indipendentemente dalla presenza nella prima della figura del principe d' Urbino — col quale non risulta che Leonardo abbia avuto relazioni — lo spirito agitato piuttosto che drammatico che muove le due scene, il modo di raggruppar le figure, le pieghe tormentate nelle une, a corde nelle altre o comunque non plausibili, la forma delle

---

(1) MÜLLER-WALDE, *Leonardo da Vinci, Lebenskizze und Forschungen über sein Verhaltniss zur Florentiner Kunst und zu Rafael*. München, 1889. Lo Schubring ascrisse invece la *Deposizione*, il *Martirio di S. Sebastiano* e la *Discordia* a Francesco di Giorgio Martini: SCHUBRING, *Die plastik Sienas im Quattrocento*, Berlino, Grote, 1907.

architetture non trovano riscontro con quelli di Leonardo anche se appartenessero al suo periodo giovanile. E poichè la critica, meglio che delle ipotesi, per quanto attraenti, si vale di confronti sicuri, per un possibile raffronto con quelle opere dobbiamo risalire ai primi dipinti del maestro. Rinunciando alle due *Annunciazioni*, di Firenze e di Parigi, che non gioverebbero al caso nostro, e attenendoci all'*Adorazione dei Magi* degli Uffizi, vi cercheremmo invano relazioni persuasive coi due su ricordati rilievi. Forse che quella bizzarra figura di donna, agitata come una folle, meglio che come una dolorante, ai piedi della croce nella Deposizione dei Carmini, con quella gamba piegata ad angolo tagliente, e le braccia attaccate quasi al collo della spiritata donna sprovvista di spalle — e ch' è la sola che pel movimento ricordi un po' le figure agitate e commosse dei pastori nel quadro di Firenze — è degna veramente di stare al loro confronto? Sembrò al Bode che nessun artista del Quattrocento, fuor di Leonardo, fosse capace di imprimere alla scena della *Discordia*, con una così esuberante rappresentazione, tanta varietà di atteggiamenti, tanta sapienza d'architettura nello sfondo grandioso, prospettato con arte sicura; mentre l'artista dev'essere fiorentino, cresciuto alla scuola del Verrocchio — lo tradisce il movimento impetuoso dei personaggi — ma superiore al maestro; l'affinità coi disegni per l'Adorazione dei Magi e per una Adorazione dei pastori di Leonardo sembra evidente al critico tedesco, al quale sembra pur evidente il rapporto d'arte fra la *Discordia* e i due bassorilievi del Carmine e di Perugia.

Ma in tal caso converrebbe pur attribuire al grande fiorentino altri bassorilievi d'analoga ispirazione e fattura che logicamente la critica attribuisce oggi ancora a Bertoldo:

due *Crocifissioni* e la *Pietà* del Museo Nazionale di Firenze, una squisita *Deposizione* (ascritta tuttavia a un seguace di Bertoldo dal Venturi) dell' Hofmuseum di Vienna, uno stucco del Kaiser Friedrich 's Museum di Berlino attribuito dubitativamente dal Venturi ancora al vivacissimo Bertoldo e nel quale può infatti bastare la presenza dei due putti nel centro della scena, in tutto uguali a quelli d' altre sculture di lui, per toglier dubbio sulla giustezza dell' attribuzione di A. Venturi per quella e per altre sculture; nelle quali torna costante quella caratteristica e superba animazione (« la sorpresa del movimento » per dirlo con le parole del critico italiano) da renderlo ben degno di addestrare all' arte un allievo come Michelangelo. V' è un' opera di Bertoldo — non riprodotta da quello studioso — in cui i caratteri dell' artista sembrano avvicinarsi a quelli di Leonardo: il bassorilievo in bronzo nel Museo di Firenze raffigurante una battaglia, nel quale, a detta del Vasari, imitò Donatello. Il bronzo fin da allora passava per opera di Bertoldo e fu destinato al « guardaroba » del duca Cosimo. La foga dei cavalieri combattenti, il groviglio fra vincitori e caduti, gli atteggiamenti di certe figure ricorderanno Leonardo — più sapiente modellatore e che non avrebbe certo allineato così i cavalli della zona superiore — che forse vi si ispirò. Perchè escludere che al di fuori di Leonardo, di ben altre audacie maestro, nessun altri, allora, sapesse dar tanta vita ai bassorilievi così ammirati dal Bode? Il Vasari ci assicurò pure che Bertoldo era « molto riputato » e degno continuatore dell' opera di Donatello, suo maestro, e che nei getti di bronzo, specialmente per le piccole cose « non si trovava allora in Firenze chi lo avanzasse ». Così che, a capo di una specie d' accademia o scuola d'arti, sorta sotto gli auspici del Magnifico, a Firenze,

fu posto « Bertoldo, vecchio e pratico maestro » (Vasari), e quando morì nel 1491 nella villa di Lorenzo De Medici a Poggio a Caiano, Bartolomeo Dei ne pianse la fine « chè non se ne trovava un altro in Toscana, nè forse in Italia, di sì nobile ingegno e arte in tali cose » ([1]). E i rapporti fra il magnifico Bellerofonte dell' Hofmuseum di Vienna, che reca la sua firma, ricordato da Marcantonio Michiel come opera sua, e figure di altri bronzi attribuitigli non mancan certo, compreso quel bizzarro gruppo di un negro a cavallo combattente contro un leone assalitore ch' è nella collezione Foulc a Parigi ([2]), che richiama nel movimento e nello spirito animatore schizzi di Leonardo stesso, meglio che l' Ercole a cavallo della galleria Estense di Modena, pure attribuito a Bertoldo, e un po' tozzo e impacciato nell' insieme con quella gran figura su quel corto cavalluccio.

Per tutto questo l' attribuzione a cui il Bode, per via d' un' esclusione non giustificata, arriva non può convincere. I caratteri generali dei bassorilievi assegnati a Leonardo concordano, s' è visto, con quelli di Bertoldo e rappresentano un naturale frutto del seme lasciato nel profondo solco dell' arte fiorentina da Donatello: mentre son troppo poca cosa certi particolari — come supposti tipi leonardeschi in due teste calve nel fondo del bassorilievo di Perugia — per così nuova e grande paternità artistica. Queste considerazioni dovrebbero valere anche più per la plachetta in bronzo della collezione Dreyfus a Parigi col *giudizio di Paride* — in cui questi siede di profilo sulle rocce e offre il pomo alla preferita che procede nuda, mentre le compagne, vestite, si

([1]) MILANESI e PINI, *La scrittura degli artisti*, I, 60.

([2]) Riprodotto a pag. 516, fig. 342 dal Venturi, vol. cit.

soffermano strette per mano — attribuito già dal Bode un tempo al Verrocchio e oggi da lui sospettato quale opera giovanile e debole di Leonardo. L'attribuzione prevalente è oggi in favor del Bertoldo. Lo Schubring attribuì invece a Francesco di Giorgio Martini le tre sculture — del Carmine a Venezia, di Londra, di Perugia — di cui s'è parlato ([1]). Non è quindi il caso, per noi, di discutere la singolare attribuzione.

Allo stesso periodo fiorentino di Leonardo dovrebbe finalmente appartenere il celebre busto in cera colorata della Flora del Museo di Berlino.

Le interminabili discussioni che l'opera d'arte ha provocato e la grande paternità artistica che le fu attribuita, meritano che se ne ricordi, per sommi capi, la storia del ritrovamento.

Ceduto da Mr. Murray Macks di Londra al direttore del Museo di Berlino Dr. Bode, che volle riconoscervi l'arte leonardesca, il busto fu, oltre Manica, dichiarato invece falso e opera del restauratore Lukas di Southampton morto nel 1883, e che l'avrebbe eseguito nel 1860 per conto dell'antiquario Buchanan, copiandolo da un dipinto di Leonardo rappresentante una Flora. Al Bode e ad altri studiosi tedeschi la cosa sembrò senza fondamento. Pubblicate fotografie di opere autentiche di Lukas, queste apparvero quali veramente sono: assai deboli cose ancor influenzate dallo stile Canoviano, ben lontane dalla « vincianità » indubbia del busto. Testimonianze e indagini di varia natura — non escluse quelle fisio-chimiche e fotogrammetriche — (per le quali si rimanda il lettore che vuol saperne di più al fascicolo di

([1]) Op. cit.

dicembre 1909 degli *Amtliche Berichte der Kgl. Kunstsammlungen in Berlin*) — fecero conoscere che il busto, in cui la cera ha preso consistenza, forma e patina date solamente dai secoli, era antico e stato fuso « a vuoto » e che per impedirne la rovina era stato dato l' incarico al Lukas di riempirlo di gesso e di completarne le braccia. Risultò che il busto, appartenente a lord Palmerston, era quindi stato in semplice deposito nello studio del supposto falsificatore: le cui cere — acquistate dal Museo berlinese quali corpi del delitto « devono finire di persuadere il più incredulo Tommaso che vi lasci aderire le sue dita — come scrive Ernst Diez (1). Essi presentano una superficie grigio-sporca; non hanno traccia alcuna di policromia, e conservano l'odore di cera, non ancora scomparso dopo quarant' anni. Qualsiasi materia si presta alle falsificazioni meglio che la cera, la superficie della quale acquista soltanto attraverso i secoli una rigidezza cristallina ».

Si vuole che Leonardo, durante il suo soggiorno a Firenze nei primi anni del Cinquecento, abbia dipinto un quadro rappresentante Flora, a giudicare dalle ripetizioni dei suoi scolari. Il Lomazzo, d'altra parte, ricorda pure che Leonardo dipingeva allora volontieri figure femminili « ornate a guisa di primavera, come il ritratto della Gioconda, ne' quali ha espresso tra le altre parti meravigliosamente la bocca in atto di ridere ». Se ne conclude dal Diez non senza verosimiglianza: « Per condurre a termine il ritratto di Madonna Lisa occorsero parecchi anni. Nulla di più ammissibile che Leonardo, il quale aveva modellato un Gesù bambino per

---

(1) *Il busto in cera di Flora attribuito a Leonardo*. In « Rassegna d' Arte », gennaio, 1910.

studiarne gli effetti d'ombre e di luci, in questo periodo di faticose e instancabili ricerche per dar forma al suo *ideale di testa femminile*, abbia, tra l'altro, preparato un modello in argilla per verificarne gli effetti di chiaroscuro. Il busto non sarà, quindi, stato scopo a sè stesso, ma gli avrà servito come modello per un quadro di Flora. Il busto in cera di Berlino potrebbe esser stato fuso secondo tale modello d'argilla. Se — e quante — altre riproduzioni intermedie lo separino dall'originale; e quale mano di scolaro vi abbia avuto parte: ecco dei quesiti a cui non è possibile rispondere; intorno a ciò si possono arrischiare solo delle ipotesi » (1).

Il busto di Berlino è fuso in cera purificata. Misura 66 centimetri e il torace già vuoto fu rinforzato con gesso e stoffa dal restauratore. Poichè la parte posteriore non è finita, il Bode ne dedusse che esso fosse destinato a una nicchia. Ma, a dir vero, la testa è finemente lavorata nelle ciocche ondulate dei capelli che ricadono sul collo, mentre dietro la schiena si avvertono superiormente antichi guasti e inferiormente l'incavatura comune ai busti destinati a esser veduti di fronte. La coloritura — di cui rimangono le tinte rossastre dei capelli morbidi e superbamente eseguiti e della rosa al sommo della nuca e l'azzurrino del manto che lascia nudo il petto mentre quella delle carni, oggi di una fredda patina che par marmorea, è scomparsa, — appar stesa sul busto con colori a tempera dopo la fusione. Le braccia della giovine fiorente donna son mutilate, ma l'attaccatura consente di ritenere che l'avambraccio destro si sollevasse piegato fino sotto la mammella sinistra e la mano (ritrovata presso l'an-

---

(1) Cfr. anche H. COOK, in « The Burlington Magazine », maggio 1909; W. BODE, in « Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen », 1909, V.

tico proprietario) stringesse sicuramente una rosa. Invece l' avambraccio sinistro si stendeva più basso, aderente al manto a profonde pieghe gettato indietro a mostrare il rigoglio delle forme giovani e sode. Sembra finalmente che lo strato superiore di cera sul viso sia stato raschiato, per toglierne le asperità lasciate dai guasti e rispettate nel busto; ciò che spiega il fatto che la superficie del viso si presenta tutta liscia. « Per quanto abilmente fatto il restauro, il soffio delicato di bellezza, rafforzato anche dalla coloritura, che un tempo circonfuse questo volto, dovette certo perdere qualcosa della sua efficacia comunicativa » ([1]).

Che cosa vi sia in questa figura di nordico (al punto che Bertold Haendke-Koenigsberg ritenne che il Lukas vi rappresentasse, idealizzata, una bella contadina del suo paese) ([2]) noi non sappiamo vedere. V' è invece in questo busto una indubbia analogia con tutto un numeroso gruppo di quadri con note mezze figure femminili nude di derivazione leonardesca. Da quando, nel 1909, ne facemmo conoscere buon numero di repliche conservate a Milano, a Bologna, a Torino che ritenemmo inspirate a un disegno leonardesco del Museo di Chantilly ([3]), altre ne vennero alla luce ([4]). In tutte il sorriso stereotipato si ripete monotonamente, le braccia nude dall' avambraccio lungo, si incrociano nell' atteggiamento della Gioconda, e il manto si svolge dietro le spalle

---

([1]) DIEZ, loc. cit.

([2]) *Kennen wir Leonardo da Vinci als Bildhauer?* (« Der Türmer »), Stuttgart, febbraio 1910.

([3]) In « Rassegna d' Arte », marzo 1909.

([4]) H. COOK, in « The Burlington Magazine », maggio 1909, ne fece conoscere altre, fra cui la migliore da lui attribuita al Salaino, presso il sig. Kenneth Muir-Makenzie di Londra, già in possesso del duca Litta di Milano.

lasciando nudi il seno, il petto, il ventre fino all'ombelico. Non è ammissibile che tante repliche antiche con diverse tavolozze, che rivelano tendenze lontane fra loro, apparse in luoghi distanti, non abbiano una ragione unica — un motivo che l'arte del maestro aveva messo di moda — e una sola origine. Orbene, la sola che, con quell'esagerazione di fiori consigliata e dal soggetto — una Flora — e dalla presenza di un fiore sulla fronte ch'era verosimilmente nel prototipo senza alcun dubbio rappresenti, come il busto in cera, una Flora, è quella di Milano, ignota sicuramente al calunniato Lukas. Essa era sconosciuta a tutti finchè, apparsa nei primi mesi del 1909 nel negozio di un rigattiere di Varese, fu arbitrariamente attribuita a Leonardo stesso da un collezionista di Milano, al quale non parve vero di rintracciarvi a tergo lo stemma inquartato dei Crevenna e dei Settàla ricordando che il catalogo del Museo di quest'ultima famiglia lombarda (museo lasciato in dono dal canonico Manfredi Settala nel 1680 e oggi incompleto) al n. 33 indicava un ritratto analogo « *mulier creditur meretrix opus eximii illius pictoris Leonardi de Vincio* ». Ma se è indubbio che essa non può attribuirsi al grande maestro non è men vero che deriva dall'arte sua e che il Lukas non poteva conoscerla. Anche l'altra bella replica ora a Londra presso un privato e dal Cook attribuita al Salaino proviene da Milano, dove faceva parte della collezione del duca Litta. Lo stesso critico inglese riconosce l'indubbio carattere leonardesco del busto in cera, del quale le stesse tracce di policromia, più accentuate nella rosa sul capo, mostrano d'aver resistito ai danni di un lungo periodo.

E poichè questo carattere c'è e si ricollega a opere lombarde derivate — qualche volta anche indirettamente — dall'arte di Leonardo e non appare affatto in altre opere

sicure del famigerato Lukas e poichè di fronte alle documentazioni su riportate, non è a credere che egli — sia pure per una volta — a quell'arte vinciana si accostasse, se ne deve concludere che il busto è ben precedente a lui e ad altro indirizzo artistico ispirato. La testa delicata del busto in cera di Berlino rivela una lunga consuetudine coi canoni leonardeschi. Se per un momento la linea della fronte che continua rigida con quella del naso, alla classica — appariscente nel busto visto di profilo — può aver fatto sospettare a qualcuno in una manipolazione del periodo neoclassico, troppi altri caratteri rendono inaccettabile quel sospetto. Gli zigomi lontani, la forma del naso dalle radici larghe e pur morbido e delicato, il sorriso espresso con la caratteristica ondulazione e le fossettine alle estremità della bocca, il labbro inferiore piccolo, il mento elegantemente ammanierato, il modellato stesso del collo, dall'attaccatura impeccabile, del petto di forme giovanili nel seno turgido rivelano una buona conoscenza delle forme esteriori dell'arte leonardesca, sia pure attenuata da un qualche lasso di tempo fra il modello a cui l'artista s'è ispirato e il periodo in cui egli viveva. Il delicato lavorio dei capelli, raccolti in ciocche ondulate dietro la nuca, ha ancora gli affondamenti e il giuoco delle masse tondeggianti che si dispongono ai due lati della fronte, derivati dalla vecchia arte verrocchiesca. Si può confrontare il busto in cera col busto d'ignota — una specie di Flora anch'essa — del Verrocchio nel Museo Nazionale di Firenze per riscontrare quella analogia e nello stesso tempo per aver la conferma dell'esistenza di un motivo caro e ripetuto da allora in poi. Eppure quanta distanza corre fra la delicatissima cera di Berlino e le repliche d'analogo motivo di un vecchio ripetitore monotono di forme leonardesche, il Luini!

La Flora di Hampton Court — vicina alla cera anche nell'atteggiamento delle braccia e in cui il petto rivela le sue forme attraverso la veste che pare un velo —, la così detta Colombina (anch'essa realmente una Flora in mezzo a rami fioriti) dell'Eremitaggio a Pietrogrado, del Luini, la Vanità (veramente una Flora anch'essa) della galleria Borghese, di maniera luinesca e ornata ancora di una rosa sui capelli e di altri fiori fra le mani presentano l'eterno sorriso stereotipato, senz'anima e senza significato. Ma sembran rivelare che quel motivo era in voga in Lombardia nei primi decenni del Cinquecento. Il Bode stesso scoprì poi in Basildon Park una Flora del Giampetrino assolutamente identica nel tipo, nell'atteggiamento, nei particolari alla Flora in cera, ma di questa assai più debole, come opera che ne deriva e di artista modesto ([1]). Fra esse può onorevolmente prender posto la Flora di Berlino. A collocarla in quel gruppo aiutano le sue forme artistiche ; a farla risalire così addietro — poichè la novità della materia ha contribuito a sconcertare i critici — può ben giovar (ripetiamolo ancora una volta), in una coi caratteri stilistici, la constatazione dei chimici non solo tedeschi che la cera non può presentare la durezza, la compattezza, il colorito ambrato del busto di Berlino che attraverso i secoli.

La testa di donna in cera del Museo di Lille, un tempo attribuita a Raffaello poi a Leonardo da alcuni scrittori, fra i quali il Carotti, fu in seguito da quest'ultimo riconosciuta opera tarda, addirittura del XVII secolo, se non del XVIII ([2]).

([1]) W. BODE, *Leonards und das weibliche Halbfigurenbild der Italienischen Renaissance*, in « Iahrbuch der Preuss. Kunsts. », 1919, II.

([2]) G. CAROTTI, *Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello*, Milano, Hoepli, 1905.

Non era infatti difficile vedere in questo busto, ammanierato, un po' lezioso, i gusti prevalsi nel periodo e nell'ambiente del Bernini. Qualcosa del fascino leonardesco pur rimasto in questa opera gentile potrebbe rappresentare forse un caso tardo e sporadico di imitazione da Leonardo.

Di altre sculture attribuite a Leonardo o alla sua scuola diretta e che riproducono cavalli e gruppi equestri vedremo fra breve.

CAPITOLO III

I MONUMENTI EQUESTRI

L' opera di Leonardo pei due monumenti equestri non potrà forse mai esser chiarita in modo esauriente. I disegni rappresentanti cavalli, cavalieri e particolari che sembrano offrire analogie con quei monumenti — l' uno in onore di Francesco Sforza, l' altro di Gian Giacomo Trivulzio — sono così numerosi e nello stesso tempo così discordanti spesso dagli accenni dei documenti che loro si riferiscono, che — al punto odierno della questione e se nuovi documenti e disegni non sussidieranno — una chiara convincente divisione fra gli schizzi leonardeschi preparati pel monumento allo Sforza e gli altri per il monumento al Trivulzio non sarà possibile. Riassumiamo le notizie storiche sui due monumenti e vediamo quali indizi approssimativi esse ci offrano, almeno per un tentativo di classificazione che non è senza importanza per la conoscenza e il godimento dei magnifici disegni dal vero del maestro, che son forse l' opera sua più spontanea e sincera.

Fino dal 1473 Galeazzo Maria Sforza progettava di fare eseguire in onore del padre un monumento *de bronzo ad cavallo et metterlo in qualche parte de quello nostro Castello de Milano, o li nel revelino verso la piaza o altrove dove stesse bene* e ricercava l' artista capace di tra-

durre in atto il progetto [1]. Ma per allora le ricerche non approdarono a nulla. Nè Maffeo da Civate *mal praticho de fondere* nè i fratelli Mantegazza — esperti nello scolpire in marmo e in argilla ma non di fusioni, così che proposero di eseguire la statua *de recalcho* (ottone) — furono accolti. E per quei tempi non se ne fece nulla. Indubbiamente però il progetto, per allora grandioso, non fu dimenticato e se ne parlava a Milano fra la cittadinanza e a Corte quando Leonardo, intorno al 1483, nella famosa lettera — sua, per alcuni; manifestazione di idee sue soltanto, per altri — a Lodovico il Moro proponevasi, fra le molt'altre cose, di *dare opera al cavallo di bronzo*. Nel 1489 il progetto non aveva ancor fatto gran passi. L'inviato fiorentino alla Corte di Milano Pietro Alemanni ce lo dice esplicitamente scrivendo al Magnifico: *Il signor Lodovico è in animo di fare una degna sepoltura al padre et di già ha ordinato che Leonardo da Vinci ne facci il modello; cioè uno grandissimo cavallo di bronzo suvi il duca Francesco armato; et perchè S. Excellentia vorrebbe fare una cosa in superlativo grado, m'a decto che per sua parte vi scriva che desidererebbe voi gli mandassi uno maestro o due apti a tale opera: et per benchè gli habbi commesso questa cosa in Leonardo da Vinci non mi pare si consuli molto lo sappi condurre* [2]. Il documento è esplicito. Il duca di Milano in quegli anni aveva incaricato *di già* (il Seidlitz interpretò arbitrariamente

---

(1) Archivio di Stato di Milano, « Missive », 112, fol. 355, v. Il documento fu pubblicato e citato più volte dagli studiosi di cose vinciane. Per non andar troppo per le lunghe con note bibliografiche, spesso estranee al nostro lavoro, citiamo e citeremo per l'avvenire in casi analoghi la prima fonte.

(2) Archivio di Stato di Firenze. Archivio Mediceo avanti il Principato, filza 50, n. 159.

« da lungo tempo ») Leonardo di eseguire *il modello,* ma l'artista non dava affidamento di saperlo tradurre in bronzo, talchè il Moro si rivolgeva a Firenze. Nulla autorizza la ipotesi del Müller Walde che nel 1489 il nostro artista avesse già finito un primo disegno e tanto meno un modello e che quello rovinato più tardi dai francesi non fosse il primo di Leonardo.

Leonardo, sempre occupato e preoccupato di attraenti problemi astratti — di che i suoi fogli son la prova efficace — più che di risoluzioni pratiche, studiava in quel periodo la *figura umana* e l'anatomia. Così che il Magnifico si diè senz'altro alla ricerca di artisti toscani per accontentare il potente amico: il Pollaiolo sarebbe fra quelli, al dir del Vasari. Quant'è significativa la frase di Leonardo nella successiva lettera — che si vuol scritta intorno al 1490 — diretta al Moro in cui si dispone a servirlo in ogni altro lavoro: *del cavallo non dirò niente perchè cogniosco i tempi*! E in una lunga lettera inserta, al fol. 323, nel Codice Atlantico, diretta ai fabbricieri, sembra, nel Duomo di Piacenza che volevano eseguire *cierte magnie opere di bronzo,* Leonardo o un amico suo commenta che l'artista fiorentino *fa il cavallo del duca Francesco di bronzo, che non è bisognio fare stima, perchè à che fare in tempo di sua vita e dubito che per l'essere si grande opera che non la finirà mai.* È a credere che il Moro non riuscisse a trovare nemmeno a Firenze l'artista che faceva al caso suo e che, in seguito a nuove sollecitazioni di Leonardo e di amici suoi (fra questi il socio Ambrogio De Predis aveva potenti relazioni a Corte, come fanno ben supporre le ordinazioni che ne ebbe) egli ritornasse alla prima idea. Perchè Leonardo stesso annota: *Adì 23 d'aprile 1490 chominciai questo libro e ricominciai il cavallo* (Ms. C, fol. 15, v.).

Convien dire che ci si mettesse d'impegno, se poco dopo Piattino Piatti poteva inviare un tetrastico al Moro in onore della statua « loricata » dello Sforza. Dalla quale l'artista si aspettava giustamente onori e fama, così da confessare: *infino a questo tempo non ò fatto maj alcuna opera ma io so che le presenti mi faccino trionfare* [1]. E ancora: *O dormiente che cosa è sonno? Il sonno à similitudine cholla morte. O perchè non fai adunque tale opera che dopo la morte tu abi similitudine di perfetto vivo che vivendo farsi chol sonno simile ai tristi morti?* [2]. A quella ripresa del lavoro pel monumento appartengono preziosi accenni negli scritti del maestro: *Ginetto grosso di messer Galeazzo* (il Sanseverino capitano dello Sforza che possedeva una magnifica scuderia); 16 luglio 1493 *Morel fiorentino di messer Mariolo* (cameriere e buffone del duca); *chaval grosso; a' bel chollo e assai bella testa. Ronzone bianco del falconiere; ha belle coscie dirieto; sta in porta Comasina. Cavallo grosso del Chermonino del signor Giulio* [3]. E altrove: *Misura del Ciciliano la gamba dirieto in faccia alzata a distesa*, allusiva a un noto cavallo di messer Galeazzo Sanseverino [4]. Del *Ciciliano di meser Galeazo* in un superbo foglio di Windsor egli disegna il petto e una gamba anteriore alzata con le misure d'ogni parte. A quello stesso anno 1493 — quando l'opera grandiosa del modello doveva volgere al fine — alluderebbe l'altra frase vinciana nella quale è espressa

---

(1) Con acute considerazioni GEROLAMO CALVI, *Contributi alla biografia di Leonardo da Vinci*, in « Arch. St. Lombardo », a XLIII, fasc. III, p. III, 1916, avvicinò quella frase al periodo di cui trattiamo.

(2) Ibid.

(3) Ms. S. K. M., III, 1-b.

(4) « Cod. Atl. », 291, v. e., « Raccolta vinciana », fasc. VIII, 1912.

una giusta soddisfazione: *vi piace vedere uno modello pel quale risulterà utile a voi e a me, e utilità a quelli che fieno cagione di nostra utilità* [1]. Se crediamo al Vasari, quando nel 1492 l'architetto Giuliano da Sangallo si recò a Milano per costruire pel Moro un palazzo si intrattenne con Leonardo che gli parlò « del getto che far voleva del suo cavallo, n' ebbe bonissimi documenti ». Forse allude a quei colloqui il ricordo *lo igniudo del Sangallo* fra gli appunti vinciani [2] per quanto abbiano accenni a persone e a cose di Firenze? Il modello in cera sarebbe stato finito quando, il 30 novembre 1493, Milano festeggiò le nozze di Bianca Maria Sforza. E al trasporto del grandioso cavallo in cera deve verosimilmente alludere il noto disegno della forma chiusa entro un'armatura per esser trasportata, dalla Corte vecchia dove il maestro l'aveva modellata, al Castello per essere esposta al pubblico. La forte struttura dell'armatura a dieci travi ritte e parecchie trasversali, disegnata nello schizzo vinciano con *tucti i chapi delle chiavarde*, fa ben presupporre che fosse destinata al trasporto di un colosso e pesante, non di uno di quei grandi cavalli in legno e tela dipinti che figurarono non in quella sola occasione, ma che allora erano abbastanza comuni nelle feste di corte; per quanto non manchi chi abbia dubitato che il modello figurasse veramente in pubblico nell'occasione delle feste ricordate [3]. Che il cavallo avesse grandi proporzioni ce ne assicura Leonardo stesso. Fra il 1501 e il 1506, parlando di fossili delle mon-

(1) S. K. M., III, 236-b. Riteniamo quindi giusta l'osservazione della « Raccolta vinciana », fasc. II, 1906, che la frase alluda al modello della statua allo Sforza, che fu esposta nel 1493 davanti al Castello di Milano.

(2) RICHTER, II, 428.

(3) CALVI, op. cit.

tagne di Parma e di Piacenza annota *de quali quand'io facevo il gran cavallo di Milano me ne fu portato un gran sacco nella mia fabbrica da certi villani* (1). Ma i ricordi dei contemporanei e degli storici a loro più vicini non si accordano fra loro nei particolari, e qualche descrizione stessa generale del « tipo » del cavallo non si accorda coi disegni rimastici. Il Giovio ci parlò di un cavallo colossale « in creta da fondersi susseguentemente in bronzo.... Ammirasi in questo travaglio la veemente disposizione al corso e lo stesso anelito » facendo pensare a qualcuno a un primo modello del cavallo in atto di correre o in atteggiamento vivace. I più, parlando del cavallo, lo dissero senza cavaliere. Pietro Lazzarone invece nel suo poema *De nuptiis imperatoriae majestatis* vi ricordò anche il cavaliere: *Sfortiae Franciscus.... portatus equo.*

Ma quelle spesso ampollose dissertazioni apologetiche vanno prese con molta cautela, quali documenti storici. Limitiamoci a ricordare che nel 1498 Luca Pacioli, nella lettera dedicatoria al Moro del suo trattato, ci descrisse « l'admiranda e stupenda equestre statua la cui altezza da la cervice a piana terra sonno braccia 12 cioè 37 $^4/_5$ » e in cui « tutta la sua ennea massa a lire circa 200.000 ascende ». E l'anonimo Gaddiano: Leonardo « fece uno cavallo di smisurata grandezza suvvj il duca Francesco Sforza, cosa bellissima, per gittarlo in bronzo, ma universalmente fu giudicato essere impossibile, et maxime per che si diceva volerlo gittare di un pezzo, la quale opera non ebbe per-

---

(1) « Cod. Leicester », fol. 9, v.; G. CALVI, *Introduzione al Cod. Leicester*, pag. VII, 1909.

fectione » [1]. Il De Marchi precisò che Leonardo, per cotanta fusione « non si fidò di una fornace sola, ma ne volse tre, le quali potessero disfare il metallo che in esso cavallo vi andava; la ragione che dava, diceva che il fuoco di una fornace non poteva far venire in bagno tanta quantità di metallo, perchè non poteva arrivare per sino al fondo: ancora che di sopra si vedesse il metallo disfatto, non per questo era disfatto quello da basso: per la gran quantità, e per il grave peso non si puol maneggiare con perticoni ancora che sia disfatto » [2].

L'artista studiò certo a lungo il modo di superare quella grave difficoltà, forse insormontabile, di fondere in un solo fornello 200 mila libbre di metallo. Una nota del Codice Atlantico accenna com'egli vi si disponesse, moltiplicando i fornelli (e non, come fraintese l'Uzielli, le forme), stendendo note per aumentar la fusione, per illotare i fornelli, per allegare i metalli, per evitare il congelamento, per pulire i getti, ecc. [3]: in una parola perchè la fusione riuscisse omogenea in tutte le sue parti. Il Vasari, assicurando che la preoccupazione costante di Leonardo di « voler cercare sempre eccellenza sopra eccellenza e perfezione sopra perfezione » fosse la ragione che l'opera non fu compiuta, sembra riassumere l'opinione prevalente negli artisti del suo tempo. E aggiunge: « quelli che veddono il modello che Lionardo fece di terra grande giudicano non aver mai visto più bella cosa nè più

---

(1) C. DE FABRICZY, *Il codice dell'anonimo Gaddiano nella biblioteca naz. di Firenze*, in « Arch. stor. It. », 1893.

(2) F. DE MARCHI, *Architettura militare*, ed. Roma, 1810, III, 203.

(3) Cfr. RICHTER, II, pag. 11 e segg., 23 e segg., e N. SMIRAGLIA SCOGNAMIGLIO, in « Arch. stor. dell'Arte », 1896, pag. 463.

superba; il quale durò fino che i Francesi vennero a Milano con Lodovico re di Francia, che lo spezzarono tutto. Enne anche smarrito un modello piccolo di cera, ch' era tenuto perfetto, insieme con un libro di notomia di cavagli fatta da lui per il suo studio ». Cosichè Michelangiolo, in una accolta di amici, potè pungere Leonardo con le note parole: « Tu che facesti un disegnio di uno cavallo per gittarlo in bronzo, et non lo potesti gittare, et per vergogna lo lasciasti stare » ([1]). Il Vasari esagerò tuttavia nel particolare della rovina del modello. Esso non fu spezzato « tutto ». I balestrieri guasconi lo presero vandalicamente a bersaglio — il particolare è ricordato da Sabba da Castiglione — ma non lo abbatterono; così che Ercole I di Ferrara, sapendo che *dicta forma quale è lie a Milano ogni die se va guastando perchè non se ne ha cura,* la chiedeva, il 19 settembre 1501, per mezzo del suo agente a Milano, al governatore francese colà; e gli fu fatto sapere che per consegnarlo occorreva un ordine del re. Altro non si sa ([2]).

Ma è a credere che Ercole d' Este non si ritraesse di fronte a così lieve difficoltà e che verosimilmente il modello, a cui i milanesi, a quel che pare, non tenevano molto, gli fosse consegnato, per far cosa gradita al potente principe alleato. Forse che certe monete di Ercole che mostrano nel tergo un monumento equestre con un cavaliere — nudo però, classicamente atteggiato e che i numismatici voglion tratto da l' antico — del tutto affine a un disegno di Windsor alludono alla presenza a Ferrara del desiderato modello?

([1]) *Anonimo Magliabecchiano*, edito dal FREY, pag. 115.

([2]) G. CAMPORI, *Nuovi documenti per la vita di Leonardo da Vinci*, in « Atti della R. Dep. di St. Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi », vol. III, 1865.

« Un cavallo di rilievo di plastica » di mano di Leonardo era posseduto « dal cavalier Leone Aretino statuario » a quanto ricorda il Lomazzo [1]. Ma di esso pure non si conosce la· fine.



Al monumento in onore del maresciallo Gian Giacomo Trivulzio l' artista si dedicò invece più tardi. Sembra che lo stesso Trivulzio pensasse all' erezione di una cappella funeraria gentilizia. La cerimonia per l' inizio della fondazione dell' edificio, secondo un carme latino di Giovanni Biffi che ne fu testimone, si svolse solamente nel 1511. I rovesci delle armi francesi e la partenza da Milano del Trivulzio fecero tuttavia arrestare ben presto l' opera ideata che non fu ripresa — se crediamo al cronista Da Prato — che nel 1516, dopo la battaglia di Marignano. Qualche conferma documentata di quella ripresa dei lavori non manca. Il 27 agosto del 1517 un operaio della fabbrica del Duomo, Francesco Briosco, otteneva di recarsi a lavorare pel Trivulzio in San Nazaro, dove andava sorgendo la cappella, e la licenza veniva riconfermata nel 1518 anche in favore d' altri scultori del Duomo [2]. Nel 1519 il Bramantino era nominato architetto della nuova fabbrica trivulziana e intanto venivano dalla Certosa di Pavia — gran focolare di operai e di scultori — i marmi richiesti per le statue giacenti che ornano gli avelli dell' edicola.

Il 5 dicembre 1518 era passato di questa vita il Tri-

---

(1) *Trattato*, 1584, n. 177.

(2) *Annali della fabbrica del Duomo* ad ann.

vulzio e la vedova, a onore del consorte e in omaggio al suo desiderio, volle dare nuovo e più vigoroso impulso ai lavori della cappella, così da dover chiedere l'aiuto di altri dieci « marmorini » alla fabbrica del Duomo. Ma i successivi avvenimenti politici non permisero che si attuasse il progetto grandioso primitivo; e ogni cosa si arrestò nel 1536, quando venne a morire l'architetto (1).

L'intervento di Leonardo in quell'opera è ancora avvolto in non poco mistero per quanto riguarda il periodo in cui vi si dedicò e la portata precisa del suo lavoro. L'intervento stesso non è matematicamente — ci si passi la parola — provato. Esso si fonda esclusivamente su una lunga, particolareggiata nota di spese pel monumento equestre al Trivulzio inserta nel fol. 179 del Codice Atlantico e sempre ritenuta come riferentesi a un lavoro, a un progetto almeno di Leonardo, fin da quando Gilberto Govi la riportò (2). La nota, non datata nè in alcun modo riferibile a un anno preciso, viene ritenuta del 1511 circa dal Solmi, del 1506-1507 dal Beltrami (3). Il quale — interpretando la mancanza di accenni alla tomba nel testamento del maresciallo del 1504 e nei successivi col fatto dell'assenza da Milano di Leonardo e spiegando invece un mutamento delle disposizioni testamentarie col ritorno di Leonardo a Milano — ritiene « senza nessun dubbio » che Leonardo venisse richiesto dal Trivulzio per l'esecuzione del proprio monumento. Ma tuttociò è non

---

(1) P. MEZZANOTTE, *La Cappella Trivulziana presso la basilica di San Nazaro Maggiore*, in « Arch. St. Lombardo », a. XXXIX, fasc. XXXVI.

(2) Negli « Atti della R. Accademia dei Lincei » del 1881, giugno.

(3) L. BELTRAMI, *La ricostituzione del monumento sepolcrale per il maresciallo Trivulzio in Milano di Leonardo da Vinci*, nella « Lettura » del febbr. 1920.

poco arbitrario. Nulla, assolutamente nulla prova che fra Leonardo e il maresciallo Trivulzio fossero a quel soggetto corsi rapporti di qualunque natura. Per di più, è a credere che l'interessamento di Leonardo all'esecuzione di quel sepolcro avvenisse sopra tutto dopo la morte del condottiero e che esso sia stato limitato, come procureremo di provare.

Innanzi tutto, se il Trivulzio dispose fin dal 1504 di essere sepolto nella chiesa di San Nazaro « in arca marmorea elevata a terra saltem brachie 8 vel circha, laborata » lasciava però alla discrezione dell'erede la misura della spesa « in ornamento ecclesiae » ; ciò che fa supporre che il suo progetto per il sepolcro non fosse in tutto concretato e, nella sua esecuzione, ammettesse varianti in relazione alla volontà dell'erede, il nipote Gian Francesco Trivulzio. Nessun accenno è fatto, nei vari testamenti o in altre carte del maresciallo, a un interessamento qualunque per Leonardo. Esaminiamo ora la nota vinciana inserta nel codice Atlantico. Essa è senza data e porta il titolo *Sepulcro di messer Giovanni Iacomo da Treulso*. L'opera grandiosa doveva comporsi della statua equestre sorretta da otto colonne coi capitelli di *metallo* e circondata di otto figure *attorno allo imbasamento del cavallo*, di una figura del defunto, di sei *arpie colli candelieri*, di sei *tavole con figure e trofei*, di festoni e decorazioni minori. Di ogni parte la nota ricordata offre le misure e la spesa che l'esecuzione importerebbe. Vi si parla della pietra che *va sotto il morto*, della *sepoltura*, della *pietra di che si fa il morto*: il che fa ben credere che la nota sia posteriore alla morte del Trivulzio che avvenne nel dicembre 1518, a pena quattro mesi prima di quella di Leonardo. Sembra poco probabile che la nota sia stata stesa vivente ancora il Trivulzio — anche se questi, secondo un uso non raro

anche allora, vi pensò e provvide in vita — perchè il committente sarebbe stato indicato verosimilmente con altre parole. Per lo meno, fra le due ipotesi, quella del Govi che noi accogliamo ci sembra la più prudente. Non solo. Ma nella nota stessa, a chi ben osservi, lo spirito oggettivo che la informa fa sospettare che Leonardo non facesse che trascriverla come una memoria, quasi come modalità di un concorso a cui egli si interessava. Tutto v' è preciso, rigido, matematico come un ordine tassativo del committente o dei committenti. Le cifre son notate, accanto ad ogni pezzo da eseguirsi, come compilate da un pratico del mestiere, quale uno scultore di professione, accanto ad ogni figura e ad ogni membro architettonico prescritto — diremo così — dal concorso. La figura del defunto — v' è detto — costerà 100 ducati a *farla bene*: e par difficile che Leonardo precisasse così, con la sua coscienza d' artista che gl' impediva di finir tante cose appunto perchè voleva « farle bene », senza ammettere ch' egli ricopiasse da indicazioni altrui.

Siamo — s' intende — nel campo delle ipotesi. Ma, se non c' inganniamo, fra quella del vecchio Govi che ritiene la nota posteriore alla morte del Trivulzio, degli ultimi giorni di Leonardo e, ammirandone la precisione, notava che su quei dati si potrebbe « quasi » ricavarne il disegno; e le recise asserzioni del Beltrami di « nessun dubbio » sull' incarico dato a Leonardo dal maresciallo, così che « si può ritenere ormai assodato » che l' artista vi provvide fra il 1506 e il 1507 e che la nota sia « una bella testimonianza della perizia architettonica di Leonardo da Vinci » così che risulti veramente tanto precisa da consentirgli, com' egli ha fatto, una ricostruzione del progettato monumento con misure, piante e sezione (dimenticando magari le caratteristiche *sei arpie colli*

candelieri), noi riteniamo l'antica più prudente e meglio rispondente alle esigenze di una sana indagine storica.

Comunque, sia o non sia la nota inserta nel codice Atlantico stesa da Leonardo in base a studi suoi o piuttosto in base a informazioni e dati altrui per servire a possibili concorrenti come un programma, è certo che la sua stessa presenza in quella raccolta delle più disparate cose (attinte da fonti diverse, spesso copiate da testi rari e lontani che il Solmi indicò) prova indubbiamente che il maestro si interessò al monumento trivulziano. Del quale nessun' altra notizia ci è rimasta, verosimilmente perchè il progetto non ebbe mai un principio di attuazione, al di fuori degli schizzi rapidissimi dell' artista, pel fatto della caduta della potenza dei Trivulzio e del loro partito. Se quella nota vinciana dovesse riportarsi invece al 1507 è a credere che il Trivulzio — a cui rimasero ancora ben undici anni di vita — avrebbe ottenuto che o per opera dell' artista fiorentino, per quanto tardo a concretare, o per opera d' altri il monumento sorgesse per lo meno nell' interno della cappella gentilizia, sull' esempio di quello del Colleoni a Bergamo e d' altri. Quando il Trivulzio morì la cappella doveva essere già innalzata e coperta — sebbene non finita — se venivan chiamati allora scultori a ornarla. Per lo meno è a rilevare che di un principio d' attuazione del monumento equestre e di lavori inerenti a quello si avrebber notizie nel lungo periodo intercorso. Vedremo fra poco come gli schizzi di Leonardo per quel monumento non rispondano precisamente alle prescrizioni volute dai committenti e alla « ricostruzione » tentatane dal Beltrami.

Recentemente uno studioso tedesco, Simon Meller, in seguito alla scoperta di un interessante bronzo leonardesco, di cui parleremo a suo luogo, ha creduto opportuno di

rifare, a suo modo, la storia e il raggruppamento dei disegni leonardeschi pei due monumenti, sembrando a lui che i precedenti raggruppamenti non presentino quello sviluppo che il tempo avrebbe dovuto portare nella ideazione ed esecuzione delle figure « come se Leonardo per 25 anni le avesse solo variate e non sviluppate » (e vedremo in che egli faccia consistere questo preteso sviluppo, del tutto arbitrariamente concepito) e fondandosi su la frase di Pietro Alemanni *il signor Lodovico è in animo di fare una degna sepoltura al padre* egli ritiene eseguiti pel monumento a Francesco Sforza tutti i disegni noti dei fogli vinciani con cavalli e cavalieri di aspetto monumentale, compresi tutti quelli che presentano nel basamento la figura stesa del defunto ; limitandosi ad assegnare al monumento Trivulzio il foglio di Windsor in cui gli schizzi rapidi a penna mostrano un cavaliere sull' animale impennato, a cui fanno da base edicole con colonne e figure sedute che richiamano troppo evidentemente il noto contratto pel monumento Trivulziano : al quale il Meller accosta diversi schizzi di cavalli impennati, la testa volta indietro, di Windsor perchè affini al bronzo da lui rintracciato a Budapest ([1]).

In tal modo i più disparati concetti, i più vari atteggiamenti sfilano sotto gli occhi per il monumento preferito, quello allo Sforza : cavalieri in classico paludamento col bastone del comando rigidamente proteso e uomini nudi sul destriero impennato su un nemico caduto ; monumenti su un' alta base con le figure del commemorato steso nel feretro e monumenti — come quello a tav. 6 dello scritto del Meller — in cui

([1]) SIMON MELLER, *Leonardo da Vinci Lovasábrázolásai és a Szépmüvészeti Muzeum Bronzlovasa*, in « Országos Magyar, Szepmüveszeti Muzeum Evkonyvei », I, Budapest, 1918.

invece le figure della base *(arpie?)* ricordano troppo chiaramente il contratto pel monumento al Trivulzio. Una errata interpretazione della frase dell'Alemanni ha sviato lo scrittore ungherese inducendolo ad assegnare anche quei disegni in cui figura « il morto » disteso al periodo di studi per il gruppo equestre dello Sforza. *La degna sepoltura* a cui accenna l'Alemanni vuol essere interpretata nel significato che a quella parola si dà sovente nelle carte e nelle cronache di quel tempo: cioè quello di un ricordo destinato ai posteri. Si noti che nessun altro documento del tempo o successivo allusivo alla statua al Duca fa cenno di una sepoltura nel significato moderno datogli dal Meller. E mentre l'Alemanni stesso, come si è visto, precisa chiaramente in che dovesse consistere la sepoltura *cioè uno grandissimo cavallo di bronzo suvi il duca Francesco armato* e null'altro, i contemporanei parlano di cavallo di smisurata grandezza con su il duca Francesco Sforza (1), della « immagine » del duca « de bronzo ad cavallo » (2), di una figura « loricata » (3) del principe, del « cavallo del duca Francesco di bronzo » (4) de « l'admiranda e stupenda equestre statua ». Nessuno fa cenno di una sepoltura con la figura del principe steso, nè pure come progetto. Se quindi, invece che nel pericoloso campo delle ipotesi, rimarremo in quello della realtà — almeno quale è, se non precisata, additata dalle memorie dei contemporanei e dal disegno di Leonardo stesso nel codice Atlantico, in cui è schizzato un cavallo entro una

(1) Anonimo Gaddiano

(2) Lettera di Galeazzo Maria Sforza al Gadio, 27 nov. 1473.

(3) Nel tetrastico latino di Piattino Piatti.

(4) Lettera nel « Codice Atlantico », fol. 323, r. ai fabbricieri del Duomo di Piacenza.

armatura per la fusione, che è e non può esser altro che il progettato modello pel monumento allo Sforza — dovremo restringere le nostre ricerche entro determinati confini: che ci fanno ritenere che quel monumento non consistesse che in un gruppo equestre e che il cavallo — almeno nel progetto definitivo — fosse ideato tranquillo, procedente al passo.

A chi consideri attentamente le osservazioni — acute fin che si vuole ma di un carattere prevalentemente personale e soggettivo — che il Meller espone intorno a quei disegni di Leonardo ch' egli è convinto ispirati dal progetto pel monumento a Francesco Sforza, nasce via via la convinzione che esse, pur giuste prese una per una, potrebbero viceversa adattarsi anche agli schizzi pel monumento al Trivulzio, tanto son generiche e al di fuori del problema che il diligente scrittore s' era imposto da principio. Quella sua stessa preoccupazione di ritener eseguiti da Leonardo per primi certi schizzi di cavalieri perchè portano le staffe, le quali figurano nel monumento Colleoni eseguito dal suo maestro, è un indice del criterio circoscritto con cui egli esaminò la questione.

Che Leonardo abbia ideato prima la figura di un cavaliere col braccio in avanti e che poi, per un raffinamento, l' abbia ideato col braccio indietro; che la figura del caduto sotto il destriero sia nata dopo un periodo di maggior semplicità di concezione artistica; che la presenza di riproduzioni antiche in bronzo di cavalli impennati di sapore leonardesco provino che Leonardo, di mano in mano che disegnava, altrettanti ne modellava; che la tecnica materiale degli schizzi esaminati proceda di pari passo con quella per le opere di Leonardo documentate dal periodo fiorentino fino alla *Cena*; che l' esame del progressivo raggruppamento delle figure nei

quadri di Leonardo giovi anche per i disegni dei monumenti equestri; che solamente un foglio sia da riferirsi sicuramente al progetto pel monumento Trivulzio perchè uno dei suoi schizzi corrisponde da vicino al noto contratto scritto nel Codice Atlantico (e nel foglio stesso che ci sta a fare quel monumento circolare a colonne, che pare il tempietto romano di Vesta, se non si conclude che la continua irrequietezza d'idee dell'artista non si presta a queste classificazioni teoretiche?) sono, a parer nostro, altrettanti argomenti che posson valere, tali e quali, per conclusioni opposte, data l'incertezza dell'opera leonardesca. Perchè altri, per lo contrario, potrà affermare, con ugual fondamento, che la figura un po' declamatoria del caduto gesticolante sotto il cavallo fu soppressa per effetto di un raffinamento dell'idea e rimase solo nei disegni degli scolari e nelle riproduzioni cinquecentesche incise e (come nella figuretta del Museo Trivulzio e in qualche altra) scolpite; che Leonardo disegnava, disegnava molto, ma nulla prova che modellasse, più che il famoso colosso; che è pericoloso voler vedere un progresso nel senso veduto dal Meller nei disegni com'egli li dispone e li fa sfilare in bello ordine, mentre invece in tutti ritornano, qual più qual meno, la magnifica spontaneità, la foga improvvisatrice, il calore dell'idea colta a volo e fermata sul foglio senza troppe preoccupazioni, diremo così, calligrafiche e che appaiono tanto nei primi quanto negli ultimi schizzi dell'artista, così come le stesse qualità appaiono dal primo all'ultimo dipinto. Staremmo anzi per dire che in uno dei primi dipinti — *L'Adorazione dei Magi* degli Uffizi — sono un movimento e una spontaneità maggiori che nella più tarda *Cena*.

Lo stesso bronzo illustrato dal Meller, magnifico del resto, chi — men che l'illustratore — può affermare con tanta sicu-

rezza che sia proprio il modello del monumento al Colleoni sol perchè offre contatti evidenti con alcuni schizzi del maestro? Chi può sul serio credere che l'aristocratico e superbo maresciallo, così attaccato al suo bastone di comando e al suo blasone e alla sua forbita armatura e alle sue severe abitudini, volesse e potesse essere rappresentato in quell'uomo rattrappito e nudo — sia pure all'eroica — sul cavallo impennato, mentre il basamento egli voleva composto all'antica con colonne, allegorie, figure, trofei che richiamano altri monumenti classici con la figura dell'eroe dominante, classicamente composto e paludato? O non vien più spontaneo immaginare che il bronzetto rappresenti il nobile divertimento di uno scultore leonardesco, per trasfondere sul metallo la magnifica foga dei disegni dal maestro, schizzati, secondo il suo solito, in cento rapidissimi pensieri, in attesa del momento (che arrivava di rado all'artista irrefrenabile) di comporli in un progetto severo, tranquillo, definitivo?

Ma v'è un'altra ragione che ci fa dubitare che il Meller non abbia colto nel segno e che quel magnifico bronzo che egli con tanta e opportuna abbondanza di illustrazioni ci presenta riprodotto da tutti i lati non sia stato eseguito pel monumento al Trivulzio, anche indipendentemente dal nostro dubbio che al monumento al Trivulzio l'artista non abbia lavorato a lungo.

In parecchi edifici di Lombardia del Rinascimento quel gruppo — un cavaliere nudo su un cavallo impennato e imbizzito — ritorna così insistentemente nell'ultimo ventennio del XV secolo da lasciar forte dubitare che il motivo fosse venuto di moda. Limitandoci a ricordare alcuni esempi pei quali giova il sussidio dei documenti, notiamo ch'esso figura in un frammento ritenuto appartenente all'edicola Tarchetta

(1480 circa) conservato nel Museo Municipale di Milano, se pure posteriore verosimilmente di qualche anno; in un bassorilievo dell' arca di San Donnino nel Duomo di Borgo San Donnino eseguito nel 1488; in diverse terrecotte milanesi e sopratutto cremonesi tolte da edifici quattrocenteschi ([1]). Ora, tra il bronzo di Budapest e i più modesti bassorilievi ricordati, sia pure con le volute varianti richieste dalle esigenze diverse, corre una stretta parentela. Sembra che il successo di quel motivo — popolarizzato da tutto un gruppo di disegni rispondenti del resto alla moda del Rinascimento lombardo — abbia indotto i decoratori di Lombardia, sempre alla ricerca di motivi da riprodurre, a impadronirsene, precisamente come fecero, su larga scala, per le plachette di Caradosso, del Moderno e d' altri artisti. In una parola, il bronzo e le sculture lombarde sembrano avere avuta la stessa origine: una trovata di Leonardo. Ma poichè le sculture appartengono ancora al Quattrocento e il monumento al Trivulzio è del Cinquecento se ne dovrebbe concludere che il bronzo non fu modellato durante il periodo di ricerche e di studi leonardeschi pel monumento al maresciallo ma prima, quando egli si occupava della statua allo Sforza e che a questa il bronzo si riferisca.

A sconvolgere finalmente la teoria dei progressivi mutamenti nei disegni vinciani esposta, a questo proposito, dal critico ricordato, mentre a noi pare più prudente — nella congerie di disegni pei due monumenti — attenerci alla più sicura indicazione offerta dal piedestallo, pel quale almeno abbiamo dati abbastanza attendibili, varrà un ultimo esempio.

([1]) Cfr. F. MALAGUZZI VALERI, *L' Amadeo architetto e scultore*, Bergamo, Ist. It. d' Arti grafiche, 1904.

Nel foglio di Windsor (1ª tavola del Meller) in cui figura il disegno a penna pel monumento ch' egli stesso, e con ragione, ritiene pel gruppo sforzesco, in cui il cavallo tranquillo, solenne procede al passo, reggente il cavaliere loricato e paludato col bastone del comando in mano, figurano precisamente altri schizzi col cavaliere nudo combattente sul nemico caduto e sorretto dal destriero del tutto impennato sulle forti zampe posteriori: precisamente come nel bronzo di Budapest ritenuto più tardo e in onor del Trivulzio. Ne concludiamo che ci par pericoloso adottare per Leonardo i criteri che posson giovare per l' esame stilistico di molti altri artisti di quel periodo. Il suo genio scomposto, ribelle a freni, crea in un baleno le più diverse cose: in uno stesso foglio egli sfrena l' atteggiamento più sbrigliato e compone il gesto più pacato e solenne. A motivi che sembrerebbero abbandonati ritorna ancora e più volte e li accarezza e li ripete e se ne compiace. Ciò che si nota pei suoi disegni di architettura — eseguiti forse per passatempo, senza quell' impegno che molti voglion vedervi a tutti i costi — può dirsi, benchè in misura minore, pei molti schizzi di cavalli, di cavalieri, di monumenti.



I tentativi degli ultimi anni per dividere i disegni vinciani che probabilmente furon eseguiti per il monumento allo Sforza da quelli consigliati dal progetto per il monumento al maresciallo Trivulzio hanno valso a formare due gruppi di schizzi, in cui sufficientemente sono riconoscibili caratteri diversi di pensiero e di condotta, men che per alcuni che possono ascriversi indifferentemente all' uno o all' altro gruppo. E poichè mancano indicazioni chiare intorno al progetto del monumento

allo Sforza, mentre la nota inserita nel codice Atlantico precisa abbastanza nelle sue linee generali — se non proprio fino al punto di consentirne una ricostruzione come quella che s'è creduto di fare — il monumento al Trivulzio, è consigliabile raggruppare prima i disegni preparati per questi ultimi, benchè posteriori di tempo, per lasciare a sè i rimanenti. A questo criterio, a cui ci siamo ispirati altra volta ([1]), ci atterremo quindi come al più prudente, non dimenticando quelle considerazioni che successivi studi consigliano.

Alcuni disegni — nella preziosa congerie vinciana — presentano, al di sotto della figura del monumento equestre, un sarcofago. Contrariamente al parere del Seidlitz, del Meller e di altri che credettero, almeno in parte, quegli schizzi eseguiti per la statua dello Sforza (che nessun ricordo grafico o storico prova dovesse essere provvisto di sarcofago, mentre, al contrario, è ripetuto che doveva avere carattere prevalentemente decorativo per figurare in una pubblica piazza dinanzi al castello di Porta Giovia), riteniamo preparati pel monumento al Trivulzio que' disegni. E qui una considerazione si presenta spontanea, in aggiunta alle esposte, per ritenere che la nota inserta nel codice Atlantico appartenga al periodo 1518-1519. Se essa fosse stata stesa nel 1506-1507 con le disposizioni tassative sull'organismo del monumento che abbiam visto, non si spiegherebbe facilmente la varietà di idee sull'organismo stesso in quei disegni che, per lo contrario, si spiega ammettendo che da principio — nel periodo che va dal 1504 (quando il maresciallo manifestò la sua prima idea del monumento senza precisarne le modalità

([1]) *La Corte di Lodovico il Moro*, vol II, *Bramante e Leonardo da Vinci*, Milano, Hoepli, 1915.

della struttura) al 1518-1519 — Leonardo saltuariamente andasse schizzando progetti per l'opera grandiosa, ma costringesse, solo dopo la morte del maresciallo, l'organismo del monumento entro i limiti precisati dalla nota pervenuta fino a noi. Al primo periodo — 1504-1518 — che diremo di piena libertà d'azione, appartengono verosimilmente gli schizzi della biblioteca di Windsor in cui il basamento che regge la statua e custodisce il sarcofago ha le più varie forme: or circolare con un giro di colonne alla classica e un tempietto minore sovrapposto (che fa ricordare il noto tempietto bramantesco in San Pietro in Montorio), ora con una edicola a gruppi di colonne su cui si impostano timpani triangolari alternati, in altre facce, da statue a figure allegoriche sedute intorno a un alto zoccolo reggente la statua equestre, mentre la tomba s'imposta all'interno dell'edicola. Un altro foglio più prezioso, della stessa collezione, mostra tre chiari, nitidi progetti di cui nessuno — come i precedenti — risponde alle esigenze della nota nel codice Atlantico. Il primo si compone di un tempietto — che si presenta come un arco trionfale veduto di fianco — con un arco centrale fiancheggiato da colonne abbinate e due archi minori laetrali e sormontato dalla statua in cui al solito, in questi primi schizzi, il cavallo è impennato. Il secondo presenta, sopra una base rialzata, il tempietto in un unico corpo con archi fiancheggiati da colonne e corone o medaglioni nei timpani (ciò che ricorda un noto motivo dell'Alberti tratto dall'antico e caro a Bramante stesso, che l'adottò nell'arcone di Sant'Ambrogio e altrove), mentre sotto le zampe del cavallo impennato fa la sua apparizione la figura del nemico caduto, che si fa schermo del braccio ai colpi del vincitore: motivo che ritornerà frequente nei disegni, nelle incisioni, nelle sculture lombarde del

Rinascimento. Il terzo progetto, con un analogo gruppo di figure, presenta una variante notevole nel tempietto, mancante degli archi e in cui le colonne che sorgono a due lati del sarcofago parallelepipedo reggono direttamente la trabeazione dorica su cui s'erge il gruppo. In alto, in più grandi proporzioni, il maestro ha schizzata la figura del condottiero che, questa volta, si volge a incitare i soldati all'assalto: atteggiamento pieno di suggestiva potenza e di foga bellica, e che l'artista accarezzò e svolse, ora facendo protendere il braccio in avanti, or stendendolo dietro a sè con la spada nel pugno, mentre il caduto sotto le gambe del cavallo si fa schermo con lo scudo. Una figura in bronzo nella collezione Trivulzio, attribuibile alla prima metà del secolo XVI e dovuta a qualche artista lombardo, riproduce precisamente quella figura che, con lievi varianti, ritornerà in altre sculture sopratutto decorative di edifici lombardi della scuola bramantesca.

Il gruppo del cavaliere in atto di colpire il nemico caduto sotto il cavallo rappresentava un motivo caro all'artista, che l'aveva studiato fin da quando si occupava del gruppo sforzesco, come si vede dal foglio di Windsor in cui esso ritorna accanto ad altri schizzi nei quali invece non figura. È a credere che l'artista finisse con l'abbandonare la figura del caduto per imprimere, con la semplicità, maggior solennità al monumento.

La varietà domina dunque sovrana in quei primi disegni vinciani, che solo la fantasia e un sentimento pittorico meglio che sculturale dell'artista consigliano e dirigono. Ma la figura del cavallo e quella del cavaliere si fanno tranquille, veramente scultorie in un altro progetto ch'è nella stessa collezione di Windsor e nel quale è chiaramente tratteggiato

a matita rossa un basamento che si erge sulla figura distesa del morto. Il basamento ha una edicola centrale a colonne reggente un' ampia trabeazione. La figura stesa del condottiero poggia sopra un sarcofago composto di ben quattro corpi sopraelevantisi. A questo disegno il Beltrami nella ricostruzione grafica che abbiamo ricordato s' è attenuto nelle sue linee generali e sopratutto nella figura del cavaliere. Ma, preoccupato di riprodurre graficamente le modalità enumerate nella nota del codice Atlantico, ha poi soppresse le decorazioni di aggetto ai due lati più brevi del monumento, quali si vedono nel disegno di Windsor.

In conclusione: o il disegno stesso non è una conseguenza rigorosa del progetto scritto e n' è soltanto uno studio derivato e libero e quindi non è il progetto definitivo per quanto più prossimo a quello scritto, o quest' ultimo non è di Leonardo, per quanto figuri, con tant' altre cose non sue anche se da lui trascritte, fra i suoi prodotti.

Probabilmente un piccolo bronzo della metà del Cinquecento circa, conservato nel Museo d' arte presso il Castello civico, sul quale richiamammo altra volta l' attenzione, è il più vicino al progetto prescelto pel gruppo principale di cui forse riproduce con fedeltà il tipo. Esso ci presenta il Trivulzio a cavallo — in completa armatura, col mantello gettato dietro le spalle e che ricade sulla groppa dell' animale — volto leggermente da un lato, il capo nudo incoronato, il bastone del comando nella destra abbassata, mentre la sinistra s'appoggia all' elsa dello spadone infoderato al fianco. Non vi figura l' analogo basamento, ma una preziosa iscrizione ci assicura ch' è questo il simulacro della statua del Magno Trivulzio che doveva sorgere sulla piazza di San Nazaro. Agli altri lati del basamentino sono infissi stemmi e imprese trivulziane.

Come si vede, l'atteggiamento è ancor diverso da quello del foglio di Windsor.

Nel Museo del Louvre un bronzo analogo al modello trivulziano — che il Molinier avvicinò ai disegni leonardeschi — presenta lo stesso gruppo, ma il cavallo è moderno, opera dello scultore Fremiet che l'eseguì d'incarico del presidente Thiers. Invece il miniatore del Calimaco della Biblioteca Trivulziana (ms. 2158) nel riprodurre la figura del maresciallo a cavallo col braccio alzato reggente il bastone del comando steso orizzontalmente ricorderà ancora una volta, — invece che « il simulacro » descritto — il disegno di Leonardo, il quale non rimase indifferente, prima ancora della sua dimora a Roma, all'arte antica rappresentata, pel soggetto studiato, dalla statua del *Regisole* di Pavia, oggi distrutta, ma di cui ci rimane, fra gli altri ricordi, una riproduzione nel Museo di Pavia ([1]).

Una medaglia nota agli studiosi per quanto rara, di cui è un esemplare nella collezione Rosenheim, in onore del Trivulzio, rappresenta il maresciallo, a cavallo, col bastone del comando nella destra ([2]). È opera milanese dell'inizio del Cinquecento a memoria delle vittorie del generale sui francesi e potrebbe essere un ricordo vago di motivi leonardeschi. Nulla fa ritenere tuttavia che riproduca direttamente un determinato progetto, come sembrò a chi diede forse eccessiva importanza a una medaglia che, secondo un uso del Rinascimento, va piuttosto presa come una memoria che come documento iconografico.

([1]) Cfr. in proposito anche lo studio recente di A. FORATTI, « *Il Regisole » di Pavia e i disegni di Leonardo*, in « Arte e Storia », aprile-giugno 1921.

([2]) HILL. G. F., *Notes on Italian Medals the monument of. Gian Giacomo Trivulzio*, in « The Burlington Magazine », ottobre 1910.



Il gruppo dei disegni che possiamo ritenere preparati da Leonardo per il monumento a Francesco Sforza si presta così più spontaneamente al nostro studio. Eliminati i descritti, i rimanenti hanno caratteri affini che ne consentono, entro certi limiti, un omogeneo raggruppamento.

Se vogliam credere che gli schizzi vinciani preparati per la fusione e per il trasporto del cavallo rappresentino — come par ben naturale — il tipo definitivo che trova in un cavallo tranquillo procedente al passo la sua maggior caratteristica dobbiamo concludere che, come gli avvenne più tardi per il monumento al Trivulzio, Leonardo progettasse da prima un gruppo vivacissimo, col cavallo impennato, per semplificarlo poi o per evitare nuova difficoltà pratica alla fusione o per ragioni estetiche. Ma la presenza in uno stesso foglio di Windsor di disegni coi due tipi di cavalli — impennati gli uni nella veemenza della lotta, tranquilli gli altri e solenni nella severità dell' atteggiamento tradizionale — fa supporre che presto i due concetti si seguissero, si alternassero fino alla rapida prevalenza del secondo. *Adi 23 di aprile 1490* — nota (come s' è visto) Leonardo — *cominciai questo libro e ricominciai il cavallo.* E a noi vien naturale di pensare che quella data coincida con l' inizio della seconda serie di disegni — anche se qualche accenno alla precedente più pittoresca idea vi si infiltri — ispirati a propositi anche più severi, a studi più insistenti e oggettivi. Il grande artista rinuncia a seguir la fantasia e si chiude in uno studio analitico profondo.

I disegni del maestro di questo periodo rimasero insuperati per felice realismo d' interpretazione. Ad altri disegni,

ad altri soggetti ispirati dalla tormentosa psicologia umana, richiesti dalla pietà di committenti religiosi, o provocati dalle bizzarre anomalie dei visi, ch' egli ritiene specchi dell'anima, darà elevato senso d' arte, delicatezza sentimentale di pensoso raccoglimento, o arguta caricaturale e pur insuperata espressione lieta o patologica. Ai dipinti donerà delicatezze di sfumature, giuochi di mezze tinte, tenebrori misteriosi a tutti ignoti. Alle ricerche profonde d' analisi scientifica, di sintesi insuperata imprimerà vivacità e modernità d' indirizzi affrontando, non di rado risolvendo, quesiti la cui risoluzione fu riservata al genio. Ma in nessuno dei suoi prodotti Leonardo affronterà con tanta freschezza il vero e lo riprodurrà liberamente, spregiudicatamente, al di fuori e al di sopra dei limiti richiesti da formule accademiche e convenzionali, come in questi meravigliosi disegni di cavalli eseguiti sul vero. L' anatomico, l' intenditore serio di cavalli — tanto difficili da conoscere a fondo — ai quali non possono far velo i preconcetti che in questi ultimi tempi han centuplicato la retorica avvolgente la letteratura vinciana rimangon stupiti, dopo un esame diligente di questi disegni modernissimi eseguiti quattro secoli fa. Sembra a loro che solo una lunga conoscenza dell' anatomia del cavallo, una diuturna confidenza con le abitudini dell' animale, con quei suoi atteggiamenti, con le sue paure interne possano aver ispirato e diretto chi fermò con tanta sicurezza alcune parti finitissime di cavalli in fogli del palazzo reale di Torino, del Museo di Budapest, della Biblioteca di Windsor. L'atteggiamento rigido ma nobile delle zampe anteriori alzate con quel gioco felicissimo di muscoli e di piegature della pelle rigida e tirata del destriero di razza; l' impennarsi improvviso dell' animale di lusso, dai superbi muscoli ma ombroso a ogni stormir di foglia, indo-

vinato in un disegno di dettaglio in cui tutti i piani del modellato ampio, sicuro sono impeccabilmente riprodotti, i lunghi musi frementi all' arresto improvviso dopo la corsa sfrenata, nei quali le froge si dilatano inverosimilmente, la bocca si contrae, le orecchie s' irrigidiscono, sono altrettante meraviglie fermate sul foglio dall' artista di genio.

E s' indovina il maestro — indagatore profondo, insistente d' ogni nuovo aspetto della natura — che frequenta le pulite stalle ducali e del generalissimo che per i cavalli aveva un culto e s' indugia nelle lunghe corsie a schizzar muscoli equini, atteggiamenti improvvisi e coglie di sorpresa l' animale che nitrisce, si mescola alla folla degli scozzoni e dei palafrenieri al ritorno tumultuoso delle gioconde cavalcate nei boschi e nelle tenute ducali dei cento castelli sforzeschi, di che tanti ricordi piacevoli ci son rimasti.

E non pare esagerata la conclusione che i disegni suoi di cavalli, certi disegni sopratutto, colti sul vero, esclusivamente ispirati al vero, siano fra le cose più belle, più fresche, più sincere che l' artista ci abbia lasciato.

*
* *

Gli schizzi da ritenersi preparati per il progetto del monumento equestre allo Sforza nei quali la critica si accorda per la paternità vinciana son pochi: per altri non s' è invece raggiunto l' accordo sulla loro destinazione. Se possiamo ritenere con lo Seidltiz che non sia opera del maestro — ma piuttosto derivato da un suo pensiero — uno dei disegni di Windsor in cui il cavaliere, in armatura, il braccio steso con la spada orizzontale all' indietro trattiene il cavallo impennato, la zampa appoggiata a un tronco d' albero, non siamo invece

d'accordo col Müller Walde a togliere dal ristretto novero dei disegni del maestro preparati per il monumento allo Sforza l'altro in cui il cavaliere ha lo stesso atteggiamento del precedente, ma in cui il cavallo, tranquillo, procedente al passo poggia la zampa sinistra anteriore su un'anfora ricurva da cui esce acqua. Quello scrittore lo ascrive al gruppo di disegni ideati per il monumento Trivulzio, insieme al precedente che di Leonardo non ha la scioltezza e ch'egli pure ritiene ideato per la statua dello Sforza; e non avverte la stranezza che l'artista ideasse lo stesso atteggiamento, con quel braccio steso indietro contro le consuetudini, per due così diversi monumenti.

Sia che Leonardo, come s'è accennato, schizzi su uno stesso foglio — della Biblioteca di Windsor — la figura del guerriero nuda, d'ispirazione classica, in atto di vibrar colpi di mazza sul caduto che cerca difendersi puntando una gamba sul ventre dell'animale che gli sovrasta e volge in giù con curioso atteggiamento la testa; sia che progetti per un momento il cavaliere nudo col braccio teso in avanti sul cavallo tranquillo; sia che finalmente, in una terza e forse definitiva fase, rivesta il guerriero di lorica, gambali e mantello svolazzante, sul cavallo tranquillo, l'un piede, come s'è detto, sul vaso, l'altro su una tartaruga, il tocco magistrale — or rapido e pittorico, ora incisivo e finemente chiaroscurante persino il fondo a tratteggio — rivela l'indagine incessante. La figura del cavallo, attraverso le continue ricerche, si afferma nel suo tipo definitivo, meglio e più sicuramente che quella del duce.

V'è un prezioso foglio vinciano nella R. biblioteca di Windsor (n. 12347) che non richiamò sufficientemente l'attenzione di quanti si occuparono del problema dei due monumenti leonardeschi e che ha un'importanza decisiva per noi. È uno scritto, di pugno di Leonardo, preparato, al solito,

in forma di appunto per lui stesso e che sembra il risultato di esperienze del maestro o di altri da lui consultati per la fusione del monumento equestre ([1]). Di qual monumento si tratti non è detto nello scritto. Ma dopo quanto noi sappiamo sulla sorte del progettato monumento al Trivulzio e il movimento impresso dall' artista al gruppo dominante, possiam concluderne che quello scritto relativo alla forma e alla fusione del gruppo si riferisce al monumento a Francesco Sforza. Il foglio è particolarmente prezioso, perchè è accompagnato da alcuni schizzi esplicativi, uno dei quali, il più importante, riproduce il gruppo del cavallo e del cavaliere. Lo schizzo è rapido, ma in compenso — contrariamente al noto disegno del cavallo entro l' armatura che è nel codice Atlantico — è completo, perchè, ripetiamo, v' è anche il cavaliere. E non è credibile che l' artista, arrivato al punto di concretare la fusione dell' opera, schizzasse il gruppo in forma diversa da quella accolta come definitiva. Il disegno raffigura il cavallo tranquillo, al passo, con due gambe in terra, una appoggiata a un oggetto a pena accennato, la quarta alzata, la coda ondulata. Ma la gamba più alzata anteriore non appoggia su un oggetto che l' artista tralasciò di disegnare perchè a quello schizzo rapidissimo in quel foglio di pro-memoria non serviva. Il cavaliere è rappresentato a testa nuda, con un braccio teso in dietro reggente un oggetto, la mazza o il bastone del comando. Il gruppo è dunque lo stesso che figura in altro più finito disegno di Windsor e che — prima ancora che questo foglio di Windsor richiamasse la nostra attenzione — indicammo altra volta come il più affine a

---

([1]) V. anche RICHTER, op. cit, vol. II, pag. 11, n. 711.

quello prescelto pel monumento allo Sforza [1], motivo al quale il maestro pervenne attraverso a più modificazioni.

Riportiamo qui sotto trascritto il prezioso documento nella sua lezione, zeppa, al solito, di barbarismi, ma incisiva, sciogliendo qua e là gli attacchi di alcune parole per renderlo intelliggibile [2].

In tal modo Leonardo ritornò, nell'idea generale, quasi al punto di partenza: anche nel tipo del cavaliere che — su un cavallo tranquillo procedente solenne al passo come nei monumenti classici o derivati del Marco Aurelio — mostrava il tradizionale bastone di comando, quale lo riprodusse Nanni

---

(1) Cfr. F. MALAGUZZI VALERI, *La Corte di Lodovico il Moro*, vol. II, *Bramante e Leonardo da Vinci*, fig. 511, Milano, Hoepli, 1915.

(2) *Forma del chavallo.*

Fa il cavallo sopra ghambe di ferro ferme e stabili in bono fondamento poi l'om (l'uomo) *se va* (se ci va, se occorre) (il Richter lesse *lo inseva*) *e faghi la choppa de sopra lasciando ben sughare* (asciugare) *a suolo a suolo e questa ingrasserai tre dita. Di poi arma e ferra sechondo il bisogno: oltre che questo trai* (ritrai, cava) *la forma e poi fa la grosseza e poi riempi là forma a mezza a mezza e quella integra poi co sua* (suoi) *ferri cerchiala et cignila e la ricini* (recingi) *dentro dove attaccare il bronzo.*

Del far la forma de pezi.

Segna sopra il chavallo finito tutti li pezi della forma di che tu voi vestire il chavallo e nello interrare li taglia in ogni interratura acciò che quando si (a) *finita la forma che tu la possi cavare e poi ricomettere al primo loco colli sua* (suoi) *scontri* (riscontri) *delli contrassegna.*

(Figura)

a. b. quadretto starà in fra la cappa e l masseio cioè nel vacuo (vuoto) *dove a* (a) *stare il bronzo liquefacto. Con de sti* (con questi) *tali quadretti de bronzo manterranno li spatii della forma dalla cappa con egual distantia e per questo tali quadretti son di grande importantia.*

(In margine) *La tera sia mista con rena falli cera arente* (da vicino, d'intorno) *e pagane la consumata* (Figura) (e) *sechela sol a suolo. — Fa la forma de fuori de gesso per fugire il tempo del secare e spese di legna e con tal gesso ferma li ferri di fuora e di dentro con due dita di* (?) *russeza* (?). — *E questo tal forma farai nanti* (prima). *Una meza navata di gesso ti serve.* (Figura). *Rintasa con colla o terra o chiaro d'ovo e matone o rossume.*

di Bortolo nel monumento a Cortesia Sarego in S. Anastasia a Verona, Paolo Uccello nel gruppo di Giovanni Hackvood, l' ignoto scultore del bassorilievo con Roberto Malatesta nel Museo del Louvre, Donatello nel Gattamelata a Padova, il Verrocchio nel Colleoni a Venezia. Il progresso è grande fra le prime e le ultime opere, anche se il tipo è rimasto su per giù lo stesso: progresso limitato alla espressione, alla bellezza plastica, alla finezza dei particolari, come il Rinascimento domandava. E Leonardo, anche in questo, avrebbe certamente fatto un gigantesco passo innanzi, imprimendo vigore forse non mai visto all' animale — fino allora un po' massiccio e indifferente — e sentimento interno all' eroe. Ma questo i disegni non ci mostrano. In essi è espresso solo l' incontentabilità esteriore dell' artista che prepara, studia, osserva, per un capolavoro a noi ignoto.

A un disegno di una zampa del *Ceciliano*, Leonardo aggiunge: *fa questa medesima di dentro con la misura di tutta da spalla.* Il disegno della zampa anteriore alzata ritornerà frequente o accompagnato da altri squisiti disegni delle altre gambe dell' animale atteggiato sempre al passo. È il tipo ormai prescelto, studiato, anatomizzato da Leonardo. Altra volta il cavallo è solidamente disegnato di fronte, nello stesso atteggiamento: la zampa alzata scorcia magistralmente e il disegno basterebbe a provare la felicità, la rapidità d' osservazione del maestro. *Questo moto che fa la parte davanti del chavallo* — commenta, in uno scritto, a lato al disegno, Leonardo — *se divide in due parti delle quali la prima o nell' alzare più la parte destra che la sinistra o la sinistra che la destra. La sechonda o nell' alzare più la destra parte che la sinistra o la sinistra che la destra o in queste quattro distintioni debbono l' investi-*

ganti operare li loro studi delli quali questi sono importantissimi. L' ondulamento che la gran massa del cavallo mostra nel procedere è osservata qui e additata all' artista.

I disegni si susseguono, si moltiplicano: ora riproducon le zampe, ora la parte posteriore, ora il corpo nel suo complesso, ora la sola testa, studiata prima, modellata poi con arte sovrana. Ma, bene osservando, da tanti studi, esce un complesso preciso, chiaramente espresso: un destriero superbo, procedente al passo. Abbondiamo nel riprodurre questi magnifici disegni di Windsor sulle recenti fotografie ricavate dagli originali. Pochi soggetti nell' arte del Rinascimento trovarono così ampio e fresco commento grafico da parte di un grande artista.

In un foglio di Windsor l' animale procede tranquillo, monumentale, il capo nobilissimo piegato verso lo spettatore, ma la figura del cavaliere, in armatura, il capo nudo, al solito, il braccio steso v' è schizzata rapidamente sopra, più tardi. Altri tre superbi disegni del solo cavallo nello stesso atteggiamento, men lievi varianti, sopra un piano quadrangolare, son veramente quelli del colosso, perfetti e scultori.

La figura del duca, in perfetta armatura forbita, il braccio calato col bastone del comando impugnato vigorosamente, in arcioni sul cavallo che procede tranquillo, con tre piedi appoggiati in terra, quale è colorita in una pagina della *Sforziada* del 1491 nella biblioteca nazionale di Parigi, potrebbe ben riprodurre, assai vicina al vero più di tutte le imitazioni, il modello del monumento che diremo definitivo. Il miniatore ha collocato il gruppo sotto un'edicola a colonne, che ricorda quella descritta nella nota del codice Atlantico pel monumento al Trivulzio.

Quattro disegni di cavalieri, in una incisione di scuola

lombarda, raccolgono i tipi prevalenti, staremmo per dire le tappe principali, dell'idea del maestro pei due monumenti e riproducon certo, come altre incisioni di teste di cavalli ben note, disegni leonardeschi.

In conclusione par lecito dedurre dai disegni che abbiamo veduto che l'artista differenziasse i due monumenti, oltre che dai basamenti, dall'atteggiamento del cavaliere: il bronzo ricordato del Museo Civico di Milano dà idea chiara di quello in onore del Trivulzio; il disegno di Windsor col duce a braccio steso in avanti o la miniatura della *Sforziada* e più di tutti lo schizzo che accompagna lo scritto *su la forma del cavallo* riproducono quello dello Sforza. Non abbiamo elementi più attendibili per una scelta decisiva pel secondo monumento.

Se invece dovessimo accettare la classificazione proposta da Simon Meller — che, come s'è visto, ascrive al monumento sforzesco anche i diversi disegni di Windsor in cui figura, sotto il gruppo equestre, la statua stesa del principe o la sua tomba nell'edicola del basamento, precisamente come nel disegno pel monumento al Trivulzio — arriveremmo a questa conclusione: che in venticinque anni Leonardo non aveva saputo variare la sua idea generale. L'argomento del Meller si ritorce tal quale a suo danno. Si osservi il più completo dei disegni che egli ritiene pel monumento al Duca — quello in cui il cavaliere sorge su di un'edicola aperta ad archi fiancheggiati da colonne sorgenti da un'ampia base — e lo si confronti col più completo dei quattro disegni pel monumento al maresciallo — in cui la statua equestre è, come le altre dello stesso foglio, troppo sommariamente schizzata e per di più è macchiata così da togliere di concluderne qualcosa di certo sul tipo del gruppo, ma in cui però è chiaramente espressa l'idea del

basamento, ch' è la ripetizione (men che le figure ornamentali che dalla cornice son portate in basso nel primo) del precedente — e si pensi se sia possibile immaginare in uno spirito artistico così irrequieto e mutabile così strana permanenza dello stesso motivo fondamentale. E ciò, ripetiamolo ancora una volta, mentre nessun accenno del tempo indica nel progetto del monumento sforzesco la presenza di un' arca funebre nella base, chiaramente indicata invece pel monumento trivulziano.

Per tutto questo, e in mancanza di più esplicite indicazioni, c' è parso che la classificazione da noi proposta si adatti alla più normale interpretazione dei documenti scritti come alla naturale evoluzione artistica del maestro. Fino a prova contraria, dobbiamo credere che, per ogni artista di genio, a due diverse commissioni, lontane fra loro d' anni e di intendimenti, debbano corrispondere due ben diverse manifestazioni artistiche.

Perchè anche — saremmo tentati a dire sopratutto — in questo gruppo superbo di disegni si rivela ancora e sempre l' artista di genio. Il moto che anima, sopra tutti gli artisti del Rinascimento, la produzione del nostro, doveva trovare nel soggetto che ci siamo studiati di illustrare la più bella applicazione. *Il moto è causa d' ogni vita*. Il principio è osservato, meglio che in tutte le altre composizioni, nei disegni dei cavalli nei quali il moto è ottenuto quasi sempre con tratti rapidissimi e originali. Sotto questo aspetto la *Battaglia d'Anghiari* doveva essere una meraviglia. Ce lo fanno credere le scene di fondo dell'*Adorazione dei Magi* e certi gruppi di cavalli, nei disegni che abbiamo studiato: che sembran riassumere nel modo più rigoroso una delle caratteristiche maggiori dell' arte di Leonardo. Per questo il Berenson, nella

sua critica demolitrice di tanta parte dell' arte leonardesca, ebbe frasi di calda ammirazione pei disegni del maestro, felici per bella semplicità di intuito e per spontaneo candore [1].

* * *

Fra i disegni non esposti della biblioteca Ambrosiana alcuni, schizzati su piccoli fogli, presentano un indubbio sapore leonardesco e possono essere avvicinati ai descritti. Li riproduciamo qui per la prima volta. Il primo presenta una testa di cavallo, di fronte, disegnata a penna su cartina giallognola. L' artista v' ha accennato alla bardatura che ricade sull' ampio petto con un farmaglio a rosone. È assai affine, per tocco, e pel modellato, a un analogo ma più finito disegno dell' Ambrosiana (con la testa però presentata di terza) e con altri schizzi. Il secondo ripete due volte, accuratamente eseguita a matita, quasi senza varianti, la figura intera del cavallo impennato, le coscie abbondanti, la coda serpeggiante secondo un' idea insistente dell' artista, al quale le due figurette e sopratutto una terza — un cavallo veduto da tergo come in uno dei disegni del palazzo reale di Torino — debbono appartenere. Lo stesso cavallo impennato, un po' più eretto sulle zampe posteriori, ritorna, eseguito a sanguigna accanto alla figura d' un uomo nudo, visto da tergo. Ma il carattere raffaellesco di quest' ultima figura contribuisce a far ritenere un po' più tardo anche il vicino disegnetto che abbiam voluto ricordare solo per l' affinità di composizione coi precedenti. Un altro foglietto offre una figura di cavallo nell' atteggia-

---

(1) B. BERENSON, *The Study and criticism of Italian art.*, London, Bell, 1916.

mento dei precedenti, ma con notevoli varianti e la testa lunga, affilata, elegante volta indietro. V' è il tocco rapido a penna — che s' indugia a dar corpo alle ombre e tratteggia i fondi e accenna con pochi svolazzetti alla criniera — caratteristico di Leonardo. Del tutto analoghi, per tocco, per vivacità e con le caratteristiche accennate, sono altri due foglietti con disegni a penna di destrieri in movimento. A tergo di quello che ne rappresenta tre insieme si legge, in caratteri quattrocenteschi, la fine d' una parola : *...iano*. E si pensa al *Siciliano*, il cavallo prediletto della scuderia di Galeazzo Sanseverino. Nella stessa collezione e pure nelle cartelle altri disegnetti di cavalli, posteriori ai descritti, ma di motivi artistici comuni, comprovano il persistere di tipi e forme vinciane nell'arte lombarda del XVI secolo. Fra essi vogliamo riprodurre un accurato disegno a matita che, per quanto tardo, potrebbe rappresentare il tipo ancor predominante a Milano, dopo la scomparsa di Leonardo, di quello che doveva essere il monumento equestre a Francesco Sforza. Il duca v' è rappresentato a capo scoperto, in completa e ricca armatura, sul cavallo procedente al passo, trattenuto da barde a riporti ornati. Il motivo richiama da vicino un disegno di Windsor e le miniature della *Sforziada* del 1491 nella Biblioteca Nazionale di Parigi.

Nelle collezioni abbondano riproduzioni in bronzo cinquecentesche di piccoli cavalli — per lo più privi del cavaliere — che si vogliono ispirate ai tipi leonardeschi. Basterà accennarvi, perchè un esame anche accurato non porterebbe molta luce all' argomento che a noi interessa.

Se ne conservano nel Museo Estense di Modena, in quello di Firenze, in quello di Venezia, per citare i principali, se pure non ne mancano à Parigi, a Berlino, altrove.

I più interessanti son quelli di Modena: per lo meno presentano qualcosa della grande monumentalità ch' è nei disegni del maestro raffiguranti il cavallo procedente al passo, secondo l' idea che noi crediamo definitiva pei due monumenti. L' ignoto artista (qualcuno ha fatto il nome del Riccio) ha ripetuto il cavallo in due esemplari, appaiandoli per capriccio, e per ricavarne probabilmente due oggetti di carattere decorativo. Dello stesso spirito è quello del Museo di Berlino illustrato dal Bode, che notò come in quegli esemplari la bella costruzione del modellato, il largo dorso, le froge frementi e troppo pronunciate rispondano al tipo caro a Leonardo nei disegni di Windsor e di Budapest (1). Lo stesso può dirsi di un esemplare del Museo Nazionale di Venezia, in cui la figura del giovane cavaliere nudo è troppo grande per appartenere al cavallo stesso, che ha caratteri prettamente leonardeschi. In diverso atteggiamento è un altro cavallino in bronzo del Museo berlinese: le forti zampe posteriori, su cui gravita il forte corpo, richiamano un motivo leonardesco che figura nella battaglia di Anghiari (2). All' arte fiorentina del Rinascimento appartengono altri bronzetti con cavalli del Museo Nazionale di Firenze: due cavalli impennati, il capo rivolto, altri due al passo, l' uno con un manto a mò di sella sul dorso, l' altro con lunga coda legata, nobili, delicati. Ma la rigorosa arte del grande maestro s' è raddolcita, attenuata, levigata in curve molli e quiete, la testa s' è impiccolita, tutto ha assunto carattere decorativo.

Ispirato a Leonardo è pure un bel bronzo di New York

(1) W. BODE, *Die italianischen Bronzenstatuetten der Renaissance*, Berlin, B. Cassirer.

(2) Catalogo del Museo di Berlino del Bode, n. 224.

pubblicato dal Meller con la illustrazione n. 16: figura ossuta, nervosa, agile di destriero al passo; meglio che l'altro, tozzo e pesante come un greve cavallo da tiro, al passo, in una placchetta di cui un esemplare è pure riprodotto dallo stesso scrittore alla figura 17.

Nella collezione della Biblioteca dell'Ambrosiana a Milano un bronzetto con la figura di un cavallo impennato, le gambe anteriori alzate del tutto da terra, con ricca bardatura e la sella ornata e una gran borchia sul petto, fa ricordare gli schizzi analoghi di Leonardo, pur essendo a essi ben posteriore: come prova, fra l'altro, la coda abbondante troppo ondulata. Quasi nello stesso atteggiamento e più precisamente in atto di correre al galoppo è presentato, in un bel bronzo proveniente dal Legato De Cristoforis nel Museo Municipale di Milano, un cavallo, accuratamente modellato, con la coda abbondante, la criniera agitata. È anch'esso del XVI secolo avanzato e non inopportunamente viene accostato, per la fattura, a un cavallo attribuito dal Bode al Giambologna (1). Il sospetto che a entrambi gli esemplari abbia giovato il ricordo del motivo leonardesco è giustificato. Il Bode avvicinò a disegni leonardeschi pei monumenti equestri milanesi un bronzetto con una figura a cavallo di Teodoro Trivulzio (1531) della collezione Benda di Vienna, affine — per la sola figura del guerriero — a quella del Louvre, più su ricordata (2). A questo secondo gruppo, in cui il cavallo regge la figura

---

(1) Notizie forniteci dal prof. C. Vicenzi, direttore del Museo Artistico Municipale, al quale dobbiamo indicazioni e fotografie di queste e di altre sculture di quella collezione di cui facciamo ricordo.

(2) W. BODE, *Die italianischen Bronzenstatuetten der Renaissance*, Berlino, B. Cassirer.

del cavaliere, va aggiunto un bronzo attribuito al Riccio del Museo Nazionale di Firenze e che è la riproduzione senza varianti di un disegno a carbone di Windsor. Come nel gruppo di Budapest, il cavaliere è nudo e il cavallo è impennato. Ma il primo è atteggiato come un lottatore, meglio che come un guerriero, mentre l'animale impennato, per quanto di nobile esecuzione, è ben lontano dalla foga magnifica del compagno di Budapest, che potrebbe tuttavia esserne il prototipo. Nella collezione Horne a Firenze, in un gruppo in terra cotta (n. 105), oltre il cavaliere — troppo lungo pel piccolo cavallo e privo di braccia, che andaron perdute — appare anche, ben atteggiata, la figura nuda del nemico caduto come in parecchi disegni di Leonardo. La purezza un po' fredda dei visi e le forme dei nudi richiamano l'arte fiorentina del XVI secolo. Il motivo ritorna frequente in piccoli bronzi del Cinquecento, d'arte padovana e fiorentina. Uno di essi, vivace e piacevole, nonostante la figura troppo allungata del caduto, nudo, sotto il cavallo, che si conserva a New York, fu riprodotto dal Meller.

Figure analoghe si ripetono, si moltiplicano fino al Seicento inoltrato. Un piccolo gruppo in bronzo del Museo Civico di Padova potrebbe rappresentare un'ultima libera replica di quei tipi: ma oramai — men che il motivo del cavallo — nulla ricorda più l'origine nobilissima ([1]).

Su tutti questi bronzi si eleva per nobiltà di concezione, per vigoria di modellatura, per bellezza di esecuzione il piccolo bronzo del Museo di Budapest, che, come s'è visto, il Meller attribuisce a Leonardo stesso. Il Museo lo acquistò nel 1914, insieme alla piccola collezione che Ste-

---

([1]) Ci fu additato dal prof. Andrea Moschetti, direttore del Museo di Padova.

fano Ferenczy, tra il 1818 e il 1824, aveva acquistato a Roma. La riproduzione che ne diamo, ricavandola dallo scritto del critico ungherese, ci dispensa da lunghe descrizioni. Su un forte, muscoloso cavallo impennato, ergentesi sulle zampe posteriori (così ripiegate che l' animale par cadere sulle culatte) s' incurva in atto di difesa, con la targa imbracciata nella sinistra, un guerriero nudo, l' elmo classico in testa. La spada ch' egli reggeva nella destra piegata indietro andò perduta. Tutto è movimento nel gruppo superbo: nello atteggiamento generale del destriero vibrante, dai muscoli tesi e irrigiditi nello sforzo, dalle froge frementi, nella varietà delle linee che rivelan sorprese nuove da ogni punto di vista. Ad accrescer varietà il cavallo volge il capo da un lato, il cavaliere dall' altro. Il Meller avvertì che la fusione non vi appar del tutto riuscita, che la coda del destriero fu separatamente fusa e appiccicata dopo, che una patina verde, caratteristica dei bronzi quattrocenteschi, fu stesa ad arte sul gruppo che rivela, sotto, tracce di lacca nera. Tolto ciò, la conservazione è buona.

I confronti che lo scrittore ricordato presenta, con molta diligenza, fra il bronzetto e i disegni di Leonardo sono indubbiamente impressionanti. Il bronzo mostra tutte le caratteristiche dei disegni di Leonardo preparati pel fondo della *Adorazione dei Magi*, per la *Battaglia d' Anghiari*, per diversi studi pei monumenti: cioè la grande e angolosa testa dell' animale, la sua bocca aperta con espressione quasi umana, le zampe anteriori un po' corte, il grande collo un po' gonfio, certa ondulazione della grandiosa massa del corpo, le zampe posteriori eccessivamente ripiegate. Il Meller riproduce — e noi riproduciamo da lui — il cavallo, visto da tergo, senza cavaliere, accostandolo a un

disegno che fa parte di un noto foglio di Windsor zeppo di figure di cavalli e di combattenti; e l' accostamento è sorprendente per identicità di spirito, d' intendimenti, di modellato personale e spontaneo. Sarebbe possibile, si chiede il Meller, una tale identità di forme, di movimenti, di punti di vista ed anche di esagerazioni (il bronzo ha infatti qualcosa di eccessivo che sembra esorbitare dai confini concessi alla plastica per cadere in quelli propri alla pittura) se il bronzo e quei disegni fossero di due diversi artisti? Anche nel viso serio, espressivo del cavaliere lo scrittore vede somiglianze decisive con analoghi tipi della *Battaglia di Anghiari.* Coi cavalieri di un disegno d' ispirazione vinciana per la stessa battaglia, ch' è conservato nella collezione degli Uffizi (altro gruppo analogo a quello attribuito a Rubens — copia da Leonardo — del Louvre), egli istituisce un raffronto per la forma dell' elmo, quale riappare nel bronzo. E noi potremmo aggiungere un tardo disegno della collezione del signor Loëser a Firenze — che sembra ispirato o copiato da un altro gruppo leonardesco analogo o per la stessa scena — in cui gli elmi dei cavalieri presentano la stessa forma, d'altronde comune nell' arte classica e nelle ripetizioni posteriori.

Esaminate le evidenti ragioni di puro carattere artistico crediamo superfluo enumerarne, col Meller, altre che lo inducono a ritenere opera originale del grande maestro il bronzetto: la ricerca del centro di gravità del cavallo in confronto a quello ideale dei disegni, l' equilibrio, le diagonali, il gruppo da inscriversi in un parallelogrammo divisibile in due triangoli equilibrantisi fra loro, le lievi diversità fra il bronzo e i disegni richieste dalla necessità della fusione. Il Meller ne conclude che il bronzo è opera originale di Leonardo, perchè esso ha tutti i caratteri sinceri di un modello, senza che una

linea incerta riveli l'imitatore: dall'originale di cera si sarebbe ricavato — da Leonardo o da altri — il bronzo. Per quanto le considerazioni sue ci sembrino, in complesso, giuste e persuasive un serio dubbio ci impedisce dall'accettarne, senza alcuna riserva, la estrema conclusione. Poichè nessuna opera sicura di Leonardo ci rimane — la varietà stessa delle sculture attribuitegli da qualcuno n'è una conferma — ci manca quel sicuro termine di paragone che in questo caso poteva essere decisivo. Non si può negare che i confronti fra prodotti d'arte d'indole così diversi, quali i disegni e una scultura, per quanto lo stesso spirito ricolleghi questa a quelli, possono essere interessanti, e — come nel caso nostro — addirittura impressionanti, ma essi non possono convincerci in modo assoluto. Perchè sussisterà sempre il dubbio che come il maestro ebbe nella pittura seguaci che ne interpretarono — nella *Vergine delle Rocce* di Londra, nella *Belle Ferronière*, nel *Musicista* dell'Ambrosiana — sì fattamente l'arte da esser stati per secoli confusi con lui, egli può bene avere ispirato uno scultore valentissimo del suo tempo a riprodurre, dai suoi disegni migliori, un bronzo che, eseguito sotto gli esempi di Leonardo, ne interpretasse esattamente il pensiero. Ma non ci nascondiamo che nè a Milano, dove pur qualche scultore, come vedremo, risentì l'influsso dell'arte del grande e se ne giovò come meglio potè, nè a Firenze conosciamo alcuno scultore che tanto felicemente interpretasse un tipo e un'idea del maestro al punto da esser scambiato con lui. La prudenza — consigliera di una buona critica — ci induce ad accogliere l'attribuzione attraente in via dubitativa. Ma gli è pur certo d'altra parte — ripetiamolo — che nessun'altra scultura è così pervasa dell'arte di Leonardo e ne rappresenta in modo più completo le caratteristiche quanto questa.

Fra i progetti del maestro e le traduzioni in bronzo cinquecentesche che abbiamo esaminato più sopra v' è un legame di affinità piacevole e tenue ma ormai lontano: fra gli stessi progetti e il bronzetto di Budapest corre invece uno strettissimo vincolo di parentela.



Vien ripetuto, da scrittori più vicini all' epoca in cui l' arte di Leonardo trionfò, che l' artista scienziato aveva preparato fogli di anatomia del cavallo, così com' egli aveva fatto per l' uomo. Di lui il Lomazzo ricordava « l'anatomia dei corpi umani et dei cavalli, ch' io ho veduta apresso a Francesco Melzi, designate divinamente di sua mano » (1). E altra volta: « Leonardo è stato eccellente e unico a plasticare e dipingere i cavalli come si vede nella sua anatomia ». Ma, men che pochi disegni anatomici — i quaranta fogli sciolti di Windsor, di vario formato, che il Richter ritenne eseguiti fra il 1490 e il 1495 — nulla ci rimane di quell' utile lavoro, per quanto gli stessi che abbiamo esaminato rivelino, attraverso il loro spirito eminentemente ravvivatore, un substrato di serie conoscenze e di evidenza anatomica. Ne' scritti vinciani, è la prova di studi di diligente anatomia comparativa anche per quanto si riferisce al cavallo.

Non mancò chi cercò di provare che qualcosa di quel lavoro è arrivato tuttavia fino a noi, attraverso l' opera di altri che a quello attinsero a due mani. L' Jachsckath s' industriò addirittura a provare che, come l' opera di Andrea Vesalio *De humani corporis fabrica libri septem,* anche *l'Ana-*

---

(1) G. P. LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura,* Milano, 1590, pag. 17.

tomia del cavallo di Carlo Ruini è da ritenersi ispirata all' opera di Leonardo [1].

Carlo Ruini juniore — figlio del senatore bolognese omonimo, dotto legista e lettore nello Studio di Bologna — fu anatomico famoso del XVI secolo. La sua opera grandiosa *Dell' anatomia e delle infermità del cavallo* edita nel 1598, coi tipi di Giovanni Rossi a Bologna, ebbe così grande successo che fu tradotta in francese, in inglese e in tedesco e, ristampata nel 1618, andò per tutta Europa. E per quanto non mancasse chi la denigrò, scienziati illustri assai l' ammirarono. Il Cuvier la chiamò la migliore monografia di anatomia equina di quel tempo. Nei secoli successivi fu molto copiata e citata. Certo è che l' autore vi dimostra una grande conoscenza dell' argomento e di tutte le opere precedenti in materia, dai veterinari greci, da Vegezio fino a lui. Se le teorie di Galeno vi hanno parte preponderante è a darne colpa ai tempi che lo ritenevano « il fiore della sapienza ». Il Ruini tuttavia, a detta dell' Ercolani, se ne valse « con sano e logico criterio ». Le tavole numerose e magnifiche che corredano l' opera ponderosa del Ruini sono « ragguardevolissime non tanto per la parte artistica quanto per l' anatomia » [2]. Se è vano ricercare fra i pochi accenni scritti sull' argomento da Leonardo rapporti con la materia ampiamente svolta dal Ruini, è agevole invece trovar relazioni fra i due per la parte illustrativa in non poche delle tavole del libro del Ruini. Per quanto i disegni siano riprodotti ampollosamente

---

(1) E. JACKSCHATH, *Die Bedrungung der modernen Anatomie durch Leonardo da Vinci und die Wiederauffindung sweier Schriften desselben*, in « Medizinische Blätter » di Vienna, 1902, pagg. 770-772.

(2) G. B. ERCOLANI, *Ricerche storico-analitiche sugli scrittori di veterinaria*, Torino, 1851, I, pag. 442: *Carlo Ruini*.

e secondo i gusti del suo tempo, autorizzano il sospetto che l'artista che se ne valse per riprodurre disegni d'insieme e di anatomia del cavallo avesse sott'occhio più antichi esemplari animati da uno spirito che pare leonardesco. Nelle copie dei manoscritti vinciani di G. B. Venturi presso la biblioteca comunale di Reggio Emilia il trattato leonardesco della pittura (ms. 162) ha disegni — a incominciar dal cavallo a fol. 82 t.° — disegnati non certo dal Venturi (rozzo e modestissimo disegnatore), ma, pel solo trattato stesso, da qualche artista del luogo del suo tempo, — che presentano i motivi degli originali di Leonardo, ma rivestiti di forme settecentesche, barocche. Il cavallo vi assume forme pesanti, grosse e una lunga coda. Lo stesso può ben essere accaduto per l'opera del Ruini. In essa il carattere artistico vi ha il predominio sulla oggettività scientifica: alcune di quelle incisioni in rame mostrano un movimento, uno spirito moderno, un'interpretazione delle caratteristiche istintive dell'animale che ricordano i disegni vinciani da noi richiamati e qui riprodotti che invano si cercherebbero nei disegni di trattati di mascalcia del tempo, nelle tavole dell'opera di Bonifacio di Calabria illustrata, in un manoscritto della Comunale di Bologna, del 1498, in quello di Nicolò di Venezia del 1569, o di G. B. Murri da Sala, o un altro del 1564 di Lelio Ciquino, gentiluomo della corte di Paolo V e in tanti altri, nei quali tutti il cavallo è disegnato come l'intendevano i più tardi classici, ammanierato e pesante.

* * *

Sotto un riguardo non più iconografico ma puramente artistico i disegni del maestro riproducenti il cavallo possono

dividersi in due ben distinte categorie: quelli ispirati oggettivamente dal vero e quelli costretti volutamente alla imitazione dall' antico.

I primi — si è veduto — sono quanto di più genuino e fresco ci abbia lasciato lo spirito acuto dell' artista. Ma un esame esauriente di essi e al di fuori della questione che sembrò esclusivamente preoccupare fin qui gli studiosi — l' identificazione di quelli per un monumento e di quelli per l' altro — non fu ancor fatto.

Le riproduzioni fotografiche complete dei disegni vinciani eseguite in questi ultimi tempi e messe a nostra disposizione consentono un più ampio esame e di conseguenza una miglior conoscenza della materia. È nella raccolta di Windsor che ritornano con maggiore abbondanza quei felicissimi schizzi; tali da convincere che l' artista nutrisse pel tema apparentemente modesto ma vario e perciò — data la natura di Leonardo — tentatore in sommo grado una simpatia particolare. In quella nota raccolta oltre cinquanta disegni interessano l'esame nostro, così da comporre idealmente un vero codice dello studio del cavallo. Una buona metà di essi furono eseguiti indubbiamente sul vero: e converrebbe aggiungervi altri pochi della Biblioteca del Re a Torino e del Museo di Budapest.

I disegni diretti a riprodurre — con fedeltà anatomica — la testa del cavallo di per se sola sono pochi ma in compenso magnifici (Windsor, n.[i] 12284, 12286, 12327, e col prospetto del corpo n. 12290 ([1]); Ambrosiana).

Quando si pensi alla interpretazione del nobile animale da parte degli artisti sopratutto fiorentini immediatamente

---

([1]) Adottiamo i numeri accolti dalla nuova e più completa serie di fotografie eseguite per iniziativa dell' Istituto Vinciano.

precedenti a Leonardo o a lui coevi e si vedano questi schizzi, ci si persuade ch' egli fu veramente il primo a intuirne e a riprodurne con sicurezza le più intime caratteristiche di modellato, di vigore, di istinto. Il moltiplicarsi dei piani, le incavature sotto le ampie e piatte mandibole, il groviglio dei muscoli intorno alla bocca e alle froge son riprodotti con virtuosità sovrana. Leonardo preferisce nel cavallo il tipo rettilineo accompagnato da notevole larghezza della faccia dal frontale al nasale, da uno scostamento pronunciato dei padiglioni delle orecchie, degli occhi e delle ganasce, infine — per usare le parole di un competente — « da un' alta facoltà di espressione » (1).

L' animale è studiato in atteggiamento di immobilità (Windsor, n.i 12324, 12317, 12321, 12308, 12317) e la pesantezza della sua mole è resa talvolta con felicità quasi umoristica (n. 12308) e talvolta con solennità (n. 12317); ma preferibilmente esso è studiato in movimento. I muscoli si tendono, i piani si moltiplicano con felici effetti di luci e di ombre cari all' artista, le masse tondeggianti degli arti posteriori assumono effetti scultori meglio che pittorici. Ma l' animale preferito da Leonardo non è il cavallo longilineo che noi ammiriamo oggi sui campi delle corse, non è quello dalla bellezza convenzionale dell' epoca classica e accolta e tramandata, quasi senza eccezioni, dall' arte del Medioevo e dagli artisti toscani della Rinascenza prima di Leonardo, cioè quella bellezza che si fa consistere nella imponenza massiccia della mole, nel collo fortemente arcuato, nella quadratura del corpo; è invece una bellezza che, basata

---

(1) Prof. G. B. CARADONNA, *L' anatomia nelle forme esterne del cavallo applicata all' arte,* Firenze, Ist. Micrografico It., 1915.

su una scelta felice del modello reale, sposa la forza alla flessuosità e alla eleganza. Il cavallo è in pieno movimento, ora impennato, così che la massa grava in gran parte sulle zampe posteriori piegate ma fortemente puntate nell'arresto improvviso (Windsor, n.i 12333, 12316, 12315, 12335); ora al passo solenne e sicuro dell'animale di razza (id., n.i 12309, 12311, 12312, 12313), o riprodotto nell'intera massa centrale vigorosa e ampia con tutte le più minute asperità della pelle che fa pieghe numerose sul collo e sul petto (id., n. 12289) o nella figura intera, elegante nel profilo dell'atteggiamento del passo (id., n.i 12321, 12325), o del tutto fermo, le quattro zampe solidamente piantate (id., n.i 12317, 12324, ecc.). Qui è veramente l'artista sovrano che indaga il vero, si indugia a ritrarre pazientemente, con insistenza il vero, solamente il vero e se ne giova per conoscere a fondo l'animale fra i più belli della creazione, che i poeti antichi e moderni hanno cantato, che artisti di tutti i secoli hanno di preferenza riprodotto, il cavallo « bellissimo nobile scalpitante, fedele compagno dell'uomo nella gloria e nel pericolo » (1).

Quale abisso fra questi superbi disegni e le povere figure di cavalli goffi, massicci, ora troppo grossi e gonfiati, ora rigidi, di legno, insaccati, quando bianchi, di cera, quando tutti rossi, color mattone, mal costrutti, disarticolati che si sopportano nei dipinti di Paolo Uccello, del Botticelli, di tutti i quattrocentisti in una parola! Chi sa quali meraviglie d'arte e di verità sana il genio del maestro ci avrebbe lasciato in questo ramo se i suoi studi così superbamente iniziati avessero trovato il coronamento ch'egli si aspettava, dove la

(1) Nella bella dedica del libro citato dal Caradonna.

indolenza de' principi e la natura sua stessa non avessero congiurato ai danni suoi e dell'arte! Perchè gli abbozzi di cavalli e cavalieri nel fondo dell'*Adorazione dei Magi* — pei quali buona parte dei ricordati disegni certamente servirono come è facile a chiunque, col confronto, constatare — sono ancor troppo poca cosa per noi che da quelle nobili premesse avremmo voluto vedere non meno nobili conclusioni.

Per quanto abituatici un po' al verismo sano e fresco e spontaneo di quei numerosi disegni, ci accorgiamo che in essi, sotto l'aspetto artistico, è qualcosa di più dei molti disegni di anatomia umana: alludiamo alle figure ignude e parti di esse sempre un po' ricercate, « in posa ».

In altro gruppo di disegni — quelli evidentemente composti per monumenti equestri — sono indubbi l'imitazione dall'antico, le concessioni — volute forse da committenti o comunque certo dall' « ambiente » milanese — allo umanesimo imperante, che porterà alle stelle gli eroi della antichità, gli imperatori romani e le loro gesta, sempre ligio alla rappresentazione consuetudinaria sculturale del monumento equestre, da quello di *Marco Aurelio* notissimo a quello locale del *Regisole*. In quei disegni di Windsor il cavallo, quando al passo, solenne, statuario, due zampe alzate e bellamente arcuate, quando impennato (e il senso del moto è reso allora con felicità rara) è ideato evidentemente per esser riprodotto in grande, su una piazza, dove piacerà ai principi e al popolo. Si studia del cavallo solo, del cavaliere, del gruppo completo — quando vi figura anche il caduto — ogni punto di vista più pittorico, ogni aspetto più originale. Ma « la maniera » appare e spesso trionfa, anche se sotto quelle forme che oggi diremmo accademiche ben traspaia il severo studio del vero che le ha precedute. Il cavallo un po' bal-

lerino poggia una zampa su una brocca da cui deve uscire, come da una fontana, un getto d'acqua, o, imbizzito, si impenna mentre il cavaliere, con atto declamatorio, alza il bastone del comando o investe il caduto che tenta con lo scudo un'estrema difesa. Quest'ultimo motivo è indubbiamente di grande effetto (l'arte statuaria lo accarezzò, lo ripetè, lo tramandò a noi), ma Leonardo non lo cavò dalla sua fantasia. Egli si limitò a riprodurlo — e in certi suoi schizzi quasi a plagiarlo — dall'antico.

Il motivo, allora nuovo nella grande statuaria, del cavallo solo impennato che si erge sulle zampe posteriori ma frequente negli schizzi di Windsor per servire al fondo dell'*Adorazione dei Magi*, per la *Battaglia d'Anghiari*, pei due monumenti equestri di Milano, è ispirato all'antico. Per citare alcuni esempi ricordiamo il gruppo dei *Niobidi* a Firenze (il cavallo, da solo, è ora all'ingresso delle Gallerie) di poderosa costruzione; diverse riproduzioni in sarcofagi sacri nelle collezioni pubbliche fiorentine; in bronzetti di scavo nelle stesse raccolte; in gemme e in cammei antichi.

Il motivo del gruppo completo col cavaliere che sul cavallo impennato è in atto di colpire coll'arma un caduto che cerca difendersi con lo scudo appare la prima volta nell'arte leonardesca — al di fuori dei disegni — intorno al 1481 nell'*Adorazione dei Magi* della Galleria degli Uffizi. Da allora il gruppo ritornerà frequente negli schizzi del maestro, che non si peritò a ripeterlo in progetti per uno dei monumenti equestri, per la battaglia d'Anghiari (a giudicare dalle copie lasciatene da Rubens). Così che lo troveremo ripetuto fino alla sazietà in plachette, bronzi, sculture della scuola lombarda anche del Cinquecento inoltrato.

Non fa meraviglia che in un tempo e in un luogo in

cui l'ammirazione per l'antico s'avvicinava all'idolatria Leonardo, qualche rara volta, costringesse la sua natura pur ribelle a vincoli e a preconcetti ad una concessione alla moda imperante. Qualche accenno allo studio dell'antico fa capolino nelle carte vinciane, fra gli schizzi. Più numerose prove di un omaggio alla civiltà greca e romana e di riflesso all'arte loro si ha chiara ne' suoi manoscritti. Il Solmi, sull'esame rinnovato delle fonti di quei manoscritti, ha confermato come Leonardo conoscesse la lingua latina, studiasse la greca, nutrisse entusiasmo per le cose dell'antichità, s'interessasse da vicino al trattato di Vitruvio, citasse Orazio, Ovidio, trascrivesse Plinio, possedesse nella sua biblioteca anche le deche di Tito Livio, conoscesse a fondo l'opera di Valturio come quella di Vitruvio. « Nel *Codice Atlantico* ricorda con trasporto la raccolta di marmi antichi che i principi avevan fatta in Firenze, e che era forse la più mirabile del tempo » (1). Fra i motivi accolti dall'arte sua non mancavano soggetti e figure pagane: una Medusa, Nettuno, Leda, Pomona, Bacco. Affermava che l'imitazione dell'antico era da preferirsi a quella delle cose moderne. Nei suoi schizzi pei monumenti equestri ricorda le statue equestri romane e, in uno scritto, cita quella di Pavia, il *Regisole*, che andò perduta e della quale *si lauda più il movimento che nessuna altra cosa* (Cod. Atl., f. 147, *r.*) *Et imita* — insisteva nel trattato della pittura — *quanto puoi li Greci e li Latini nel modo del scuoprire le membra, quando il vento appoggia sopra di loro li panni.* Egli conobbe — a giudicare da un accenno del Codice Atlantico, fol. 120, *recto* — Viviano

(1) E. SOLMI, *Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci*, in « Giornale Storico della Letteratura italiana », supplemento 10 e 11, Torino, 1908.

di Michelangelo orefice, eccellente lavoratore di cesello e di incavo per smalti e per nielli, intenditore di gioie, fornitore dei Medici. Con lui forse Leonardo ebbe modo di esaminare con agio e studiare anche gemme e pietre antiche ornate. Se fosse veramente suo un foglio di Windsor — in cui son schizzi certo suoi — con un grande disegno dall' antico (e ci lascia in dubbio la durezza dell' esecuzione del tratteggio, a meno di spiegarla col fatto che l' artista, dinnanzi a una statua antica, s' industriasse a riprodurla con finezza a scapito della spontaneità) tratto direttamente dalla nota statua del giovane che si leva la spina dal piede nel Museo del Campidoglio, della quale v' eran varie riproduzioni, noi avremmo una preziosa testimonianza dello studio del maestro fiorentino sull' antico. Fra le molte riproduzioni in bronzo di quel soggetto dovute al nostro Rinascimento e illustrate dal Bode due appartengono al Museo Nazionale di Firenze. Una di esse ha qualche affinità con lo stile verrocchio-leonardesco (1). Un' altra è tuttora a Milano (affine ad altra del Museo Estense di Modena) presso il principe Trivulzio; un' altra ancora nella collezione Morgan a Londra: tutte tre simili per l' eleganza, la finezza della trattazione dei capelli morbidi e fluenti. Alla Biblioteca Ambrosiana appartengono tre fogli di disegni, del XV secolo, che riproducon frammenti di decorazioni di sarcofagi a figure numerose e, fra l' altro, il monumento equestre a Marco Aurelio. Un d' essi reca scritto, a caratteri della metà del Cinquecento: *Questo libro si crede che sia di Leonardo da Vinci quando hera putto et per memoria si tiene suo.* Il Vicenzi che li illustrò non esclude che questi

---

(1) W. BODE, *Die italieninschen bronzenstatuetten der Renaissance*, Berlin, Cassiser. V, Sez. XC, (l' ultima figura).

disegni — evidentemente d'artista più arcaico — possano aver appartenuto a Leonardo, tanto più che sembra che essi provengano da Vaprio d'Adda [1].

Ma è sopratutto nei disegni di figure che furon messi a corredo del *Trattato della pittura* che l'ispirazione dall'antico è evidente. I nudi classici, l'Ercole, il gruppo di Ercole che solleva Anteo (nonostante la geniale concessione pittorica di quella pelle leonina gettata negligentemente sul tronco d'albero) furon disegnati avendo sott'occhio marmi classici noti. La loro evidente classicità non è diminuita nemmeno attraverso le traduzioni di gusto settecentesco ma buone delle copie di G. B. Venturi nei manoscritti della Biblioteca di Reggio Emilia.

Per tornare al motivo del gruppo del cavaliere sull'animale impennato col vinto a' suoi piedi, par certo che Leonardo avesse modo di osservarlo, tal quale, in molteplici esempi certamente noti fin dal 1481 a Firenze o conservati nelle stesse collezioni medicee. Non è facile oggi precisare quali, fra le molte sculture del Museo Archeologico di Firenze in cui ritorna quel gruppo, provengano dalle collezioni dei Medici. Certo il motivo figura in urne e bassorilievi etruschi e romani (p. es. nei n.[i] 65, 79, 115, 117, e, con lievi varianti, nei n.[i] 5797, 5798, 137, e, pei soli cavalli impennati nell'atteggiamento prescelto dal nostro, nei n.[i] 80, 114, 2249, 2252, 884, nella bella terracotta frontonale decorativa n. 4932, ecc., di quel Museo) come figura in gemme, cammei, monete classiche. In una gemma illustrata, fra l'altre, dal Biénkowsky il gruppo è talmente somigliante a quello dei disegni vinciani

---

(1) C. VICENZI, *Di tre fogli quattrocenteschi di disegni dall'antico*, in « Rassegna d'Arte », gennaio 1910.

di Windsor da sembrarne il prototipo [1]. Finalmente motivi analoghi il maestro potè vedere nelle monete di Lucio Vero e di Probo.

Meno che in uno schizzo rapidissimo, in cui il caduto è steso e par gettato a terra dal cavallo che si volge a riguardarlo fuggendo, la figura stesa sotto il cavallo appresta con lo scudo l' estrema difesa, oppure, come nel foglio 12360 di Windsor, punta il piede sul ventre dell' animale mentre il cavaliere atteggia le braccia nello stesso modo del bronzo di Budapest, oppure, piegata, si fa schermo con lo scudo proteso sul capo come ripetutamente in schizzi (fol. 12355) pel monumento al Trivulzio e nella *Battaglia d' Anghiari.*

Ma il motivo, come s' è detto a suo luogo, sembrò troppo declamatorio al genio del maestro, disposto a ottenere l' emozione dalla maggiore semplicità dei mezzi e, a quanto sembra, egli lo tolse dal progetto definitivo del monumento equestre. Dopo la fase di ricerche appassionate predominò, al solito, un concetto più semplice ma più elevato. *Forma del chavallo* egli trascrive accanto a uno schizzo del monumento col destriero al passo (Windsor, fol. 12347, v.°). *Fa il cavallo sopra ghambe di ferro* (si noti la parola che non potrebbe essere più espressiva) *ferme e stabili in bono fon-*

---

(1) Cfr. P. R. VON BIÉNKOWSKY, *Die darstellung der Gallier in der Hellenistichen Kunst*, Vienna, A. Holder. 1908; riprodotta alla fig. 144 b, pag. 138. Analoghi tipi ritornano frequenti nelle collezioni. Cfr. « Bollettino dell' Istituto Germanico », Roma, 1913, vol. XXVIII, *Die rosse von San Marco* von L. v. SCHLÖZER. Per le urne etrusche GUSTAVE KÖRTE, *I rilievi delle urne etrusche*, Roma-Berlino, 1896, vol. II. — F. WINTER, *Die typen der figürlichen Terrakotten*, II, Berlin, W. Spemann, 1903. C. ROBERT, *Die antichen Sarkopheg-reliefs*, Berlin, 1904, ill. Per riproduzioni dello stesso motivo nelle gemme cfr. A. FURTWÄNGLER, *Die Antiken Gemmen*, Berlin, 1900. Per le medaglie F. GNECCHI, *I medaglioni romani*, vol. II, Milano, Hoepli, 1912.

damento. E il motivo semplice ma eminentemente scultorio trionfa su tutti perchè le esigenze pratiche lo domandano. Per questo, il carattere dell' arte del maestro è piuttosto speculativo che pratico. Per questo la vita sua intera d' artista e di cittadino è una lotta continua con le asperità della vita contingente. Egli è bene l' artista spontaneo, felicemente ideatore e originale, quale nessun altri allora e dopo, quando nessun intoppo egli trovi nella suggestiva strada della fantasia: quando sopratutto egli possa abbandonarsi interamente al desiderio di dar vita, movimento incessante, spesso vorticoso, a gruppi e a figure. E ciò per lui avverrà naturalmente nei numerosi disegni che nessun occhio indiscreto osserva, che nessun freno lega. Per questo i rapporti veduti da Jens Thiis fra l' arte di Leonardo e l' arte di Michelangelo noi non riusciamo a vedere (1). Quanto quest' ultimo è solenne, altrettanto l' altro è vivace. Michelangiolo ricorse all'agitazione dei corpi qualche volta per accrescer forza. Leonardo vi ricorse più spesso perchè il movimento era fine e scopo all' arte sua.

---

(1) J. THIIS, *Leonardo da Vinci*, Londra.

CAPITOLO IV

L'ARTE DI LEONARDO NELLA SCULTURA DEL TEMPO

Se l'influsso maggiore di Leonardo si estese alla pittura in Lombardia, dov'egli attrasse a sè quasi interamente l'arte pittorica, specialmente dopo la caduta di Lodovico il Moro, tuttavia nemmeno la scultura ne rimase estranea. E poichè sull'argomento la critica moderna, pur avvedendosi del fenomeno artistico, non vi si intrattenne come l'argomento stesso invita a fare, vediamo di addentrarci nell'esame di alcune opere meglio convenienti al nostro studio.

Di quell'influsso s'avvide Adolfo Venturi, ma non volle o non potè — sospinto da più vasto tema — precisare caratteri e forme. In Lombardia « Leonardo da Vinci penetrava nell'animo de' nuovi scultori, e già nella Certosa, intorno all'altar maggiore e nel coro, come nel pulpito del refettorio, par di vedere gli scultori arrendersi a forme che possono trovar riscontro in quelle dipinte da Marco d'Oggiono. Alla corrente nuova s'abbandonò Benedetto Briosco rimodernatosi alla cinquecentesca » [1].

Ma ben altri artisti seguirono quell'indirizzo e non sempre attraverso le forme degli allievi di Leonardo.

Primo di tutti, per valore e per ragion di tempo, fu Cristoforo Solari detto il Gobbo, artista apprezzatissimo a Milano

(1) A. VENTURI, *Storia dell'Arte*, vol. VI, *La scultura del Quattrocento*, Milano, Hoepli, 1908.

durante la signoria del Moro e dopo [1]. *Il ducale scultore*, iniziatosi all' arte in Venezia, se crediamo al Paoletti, era a Milano nel 1495 e da allora lavorò indefessamente nella regione sua.

Quando, il 29 gennaio 1497, moriva Beatrice d' Este, il marito volle dare alle care spoglie il più decoroso ricetto. In un suo memoriale, che reca la data del penultimo giugno di quell' anno, Lodovico il Moro ordinava al proprio segretario *de vedere se 'l Gobbo ultra la sepoltura, potesse fare de l' altare in l' anno presente.... item perchè la sepoltura sia finita tutta in uno tempo se soliciti el Gobbo ad lavorare al coperchio et ad attendere ad tutte le altre cose li vanno. In modo che quando sarà finito el navello* (l' avello) *sii fornito el resto della sepoltura* [2]. E non è questo il solo documento che ricordi la sepoltura nella quale il duca volle essere rappresentato steso accanto alla amata consorte. Le due figure tombali destinate alla chiesa di Santa Maria delle Grazie finiron poi alla Certosa di Pavia.

Nonostante certa durezza nell' esecuzione ereditata dalla precedente scuola lombarda e il tritume delle pieghe caro ai maestri della generazione precedente, le due figure non mancano di dignità e di solennità. I visi son modellati con larghezza e, specialmente quello di Lodovico, accenna ai nuovi canoni leonardeschi. Fu notato che le due teste « sembran tratte da un dipinto di Boltraffio » [3]. Ma questo aristocratico

---

(1) F. MALAGUZZI VALERI, *I Solari architetti e scultori lombardi*, in « Italienische Forschungen », vol. I, a cura dell' Istituto Germanico di storia dell' Arte a Firenze, Berlino, B. Cassirer, 1906.

(2) Archivio di Stato di Milano, « Missive », 1497, c. 161, ed in « Archivio storico Lombardo », a. I, pag. 484 e VI, pag. 230.

(3) A. VENTURI, op. cit.

seguace di Leonardo era allora trentenne, così che la sua attività si svolse quasi esclusivamente più tardi. Forse è più esatto constatare il buon influsso diretto dell'arte leonardesca in quell'opera giovanile del Solari, la cui attività corre parallela a quella del Boltraffio.

Ma i ricordi della grande arte ritornano in altre opere del Gobbo, anche quando maggior scioltezza di modellato e di esecuzione raccomanderanno lo scultore fra i principali della sua regione.

Così gli avvenne nell'eseguire nel 1502 le statue di Adamo e d'Eva nel Duomo di Milano, in origine dinnanzi alla fronte dove il Vasari li vide. Adamo, dall'aspetto dolce, quasi apollineo, appoggia il peso del corpo sulla gamba destra e il braccio sinistro leziosamente sul lungo manico della zappa; intorno ai lombi gira un tralcio: ai suoi piedi è Abele, un putto paffuto e sorridente come un piccolo Bacco. Il viso, piuttosto nell'esteriorità delle linee generali, ricorda un tipo caro all'arte leonardesca meglio che quello dell'Eva, piacevole figura eseguita tuttavia con maggior larghezza di piani, benchè anch'essa non molto corretta nel ventre piatto, nelle gambe pesanti, come di legno, nei piedi troppo grandi. Forse la figura fu ultimata da Gerolamo da Novara, che i fabbricieri del Duomo avevan dato a collaboratore al nostro perchè il Solari era allora occupato anche altrove, fra l'altro per il Trivulzio.

Più spiccato è l'ossequio all'arte di Leonardo in altra opera — firmata — del Gobbo: la grande statua di Cristo alla colonna, nella sagrestia meridionale del Duomo stesso. Il Redentore, legato, con le mani dietro il dorso, alla colonna, un po' curvo, la gamba destra avanzata sembra voler sfuggire alle percosse degli sgherri. Il suo viso è dolce, incorniciato da troppo lunghe chiome un po' leziosamente ondulate

sulle spalle e ha l' occhio acuto, indagatore. I piani del corpo, nel petto specialmente, son larghi, ma sempre un po' superficiali, come in tutte le opere del Solari. Nel drappo intorno ai lombi ritorna l' esagerato lavorio delle pieghe che sembran canne. Ma il viso è ispirato ancora, più spiccatamente che nell' Adamo, ai canoni leonardeschi negli zigomi larghi, nell' espressione, nella stessa forma della barba. Di ritorno da Roma nel 1514, la Fabbriceria lo riaccolse, con alte professioni di stima e d' elogio, al proprio servizio, accordandogli in aiuto il figlio Paolo e lo scultore Michele da Merate, suo nipote (1). Ma l'opera sua successiva a pro del Duomo non è sufficientemente chiarita. Vorremmo attribuirgli, fra diverse figure che ricordano suoi caratteri e che per lo meno provano ch' egli raccolse omaggio d' imitatori, la nobile figura di San Girolamo ritto in piedi, nudo, col teschio in mano e quella, delicata, squisita di San Sebastiano: che entrambe fanno parte del giro di statue ornanti la cornice a strombatura del grande finestrone nella parte posteriore, in corrispondenza alla sagrestia.

Più fiacco, ma eseguito a imitazione della figura del Solari, è l' altro Cristo, con la croce, in una nicchia della sagrestia settentrionale del Duomo, che altri avvicinò alla nota figura di Redentore di Michelangiolo, attribuendolo ad un Antonio da Viggiù (il nome del quale non appare negli Annali del Duomo) « seguace certo dei buoni dettami della scuola del Gobbo » (2). Non saremmo disposti ad attribuire invece al Gobbo la figura d' uomo barbuto, nudo, nel Duomo stesso assegnatagli dal Nebbia (3).

---

(1) U. NEBBIA, *La scultura nel Duomo di Milano*, Milano, Hoepli, 1908.

(2) U. NEBBIA, op. cit. L' attribuzione ad Antonio di Viggiù è di GAETANO FRANCHETTI, *Storia e descrizione del Duomo di Milano*, 1821.

(3) Reca il n. 93 nell' elenco del Nebbia, pag. 155.

Di Cristoforo Solari è ritenuto un busto con la mezza figura del Redentore, in bianco marmo di Gandoglia che il tempo ha ricoperto di una patina giallognola, presso il Museo Archeologico di Milano: figura di un sentimento superiore a quello delle altre esaminate ora, nella quale tuttavia ritornano certe consuetudini dello scalpello abile ma uniforme, certi caratteri propri all' arte del Gobbo, fra cui quei capelli scorrenti lisci lisci, come impomatati intorno all' ampio cranio, quali sono nel Cristo alla colonna; forme e caratteri che ritornano in altro busto in marmo rappresentante San Giovanni Battista, lungo chiomato, il capo reclinato in delicata rassegnazione, di proprietà del marchese Fassati a Milano. E già altra volta notammo la rassomiglianza di questo col busto di San Giovanni Battista del Museo di South Kensington — che si volle attribuire a Leonardo — nella modellatura, nelle braccia sottili, nella forma dalle chiome fluenti (1).

In un Crocefisso in bronzo del Museo del Louvre a Parigi (edito dal Bode) ritornano caratteri dell' arte del Solari, non escluse le pieghe bizzarre nel drappo che copre i lombi del Redentore.

A Cristoforo vien dato il fine medaglione con la Deposizione di Gesù Cristo nel centro del bassorilievo del pallio nell' altar maggiore della Certosa di Pavia. Ma i caratteri non sono i suoi. A lui deve invece appartenere il delicato gruppo della Pietà nella Certosa stessa. Cristo sorge dalla tomba, il capo spento nella morte, le braccia aperte, sorretto da due angioli inginocchiati. Qualche po' del sapore dell' arte leonardesca è passato nell' opera dell' attivo ma monotono scultore lombardo, che legò il proprio nome anche a

(1) *I Solari* ecc. cit., dove son ricordate altre opere della bottega del Gobbo.

diverse opere di architettura, nelle quali trionfa preferibilmente l'eleganza della grande arte di Bramante.

V'è una serie di piccoli bassorilievi, quasi costantemente con la Madonna e il Bambino, sparsi per Milano e la Lombardia, che vengono, pel solito, attribuiti al nostro scultore, per quanto non manchino rapporti — certo spiegabili con la affinità di tendenza — con l'arte del Fusina. Tutto un gruppo se ne conserva presso il Museo Archeologico di Milano (n.[i] 1226, 1229, 1230, 1231, 1232, 1233). La Madonna v'è rappresentata ora in atto di porgere il seno al Bambino, ora di accoglierlo con le due braccia raccolte, come in certi quadri del Solari e di Marco d'Oggiono.

Il n. 1231 — evidentemente della stessa mano — reca inciso:

ANTONINO PEROLO MD 21
DIE 21 DE MAZO

nome che, se non al committente, dovesse riferirsi all'artista ci rivelerebbe uno scultore del tutto nuovo, in Lombardia. Alla stessa mano appartengono altri piccoli bassorilievi del tutto analoghi, altrove: uno nella chiesa della Passione a Milano presso l'altar maggiore, due esulati da Milano e forse dall'Italia e di cui trovammo le impronte in gesso a Bologna. In tutte queste sculturette, di un modesto carattere commerciale, l'esecuzione è accurata, a figure tondeggianti, con certe teste a palla e le nubi del fondo a striscie orizzontali e il primo piano sporgente a semicerchio dal rilievo. Non di raro due angioletti, a pena accennati nel fondo, sorreggono una tenda dietro la Vergine e le fanno capolino ai lati. Il modesto ma accurato e lezioso artista ricorda ora il Solari e ora il Luini e alle loro Madonne, tanto in voga, si attenne direttamente.

Di Cristoforo Solari rintracciammo alcuni accurati disegni a penna, preparati per essere tradotti in bassorilievo, nella collezione della Biblioteca Ambrosiana, nelle cartelle dei disegni non esposti. Un foglio — segnato, in antico, dinnanzi e a tergo *Del Gobbo scultore Milanese* — rappresenta la Annunciazione, a slanciate figure in piedi e Giuditta con la testa di Oloferne nella sinistra. Un altro, evidentemente disegnato dalla stessa mano, presenta un bel gruppo della Pietà, finemente e accuratamente tratteggiato; e il gruppo, con qualche variante, ritorna in un disegno più piccolo. I caratteri leonardeschi appaiono bene nell'eleganza delle figure alte, lungo chiomate, nella nobiltà dei panneggiamenti ben condotti, nella lumeggiatura del tratteggio paziente e abile.

Nella stessa raccolta (vetrina II, antina 9) in un foglio sette disegni a matita giovaron forse per un San Sebastiano legato e potrebbero rappresentare gli studi di uno scultore lombardo di quel periodo per una delle statue del Duomo di Milano.

Altro scultore lombardo non insensibile all'arte nuova ch'ebbe a maggior rappresentante nella regione Leonardo da Vinci fu Andrea Fusina. Nel monumento dell'arcivescovo Birago in Santa Maria della Passione e in quello di Battista Bagaroto oggi conservato nel Museo Archeologico — del 1495 il primo, del 1517 il secondo, entrambi quindi sorti nel periodo del trionfo dell'arte leonardesca — egli sfoggiò, alla moda lombarda, decorazioni esuberanti a scapito della severità dell'opera d'arte (¹). Il repertorio dei motivi ornamentali appartiene ancora a quello più usato dai maestri lombardi in quel periodo e che trionfa sulla fronte della

(¹) F. MALAGUZZI VALERI, *Note sulla scultura lombarda. Il Fusina e il Caradosso*, in « Rassegna d'Arte », novembre 1905.

Certosa pavese. Dal 1497 al 1526 lavorò molto per la fabbrica del Duomo. Gli Annali vi ricordano una sua statua di Giuda Macabeo eseguita nel 1497, che ha eleganza di linee ampie e sicure, il viso ispirato e a larghi piani, le gote rotonde quali usò, fra i pittori del gruppo leonardesco, preferibilmente il Boltraffio. Ma non pochi particolari figurati, specialmente i putti, rientrano più spiccatamente nelle forme messe di moda dal maestro fiorentino. Il bassorilievo marmoreo con la Madonna che regge il Bambino nudo in atto di accogliere Francesco I di Francia, ch'è nella collezione Borromeo — e che gli ascriviamo per la forma del putto, un po' gonfio e di modellato sommario, uguale a quelli portafestoni del monumento Birago — sembra ispirato a un disegno di Leonardo. Ma si raccosta ad alcuni dipinti di Andrea Solari, mentre la Madonna è tutta ravvolta dall'ampio manto a pieghe pesanti, che lascia scoperto il braccio fasciato da manica aderente, come in un dipinto di Andrea del Museo Poldi Pezzoli, in un secondo di Filadelfia e in altri.

Alla maniera del Fusina, specialmente nei tipi dei visi, nel raggruppar le pieghe del manto della madre che si raccolgono pesantemente sull'avambraggio per sfuggire all'indietro e nelle pieghe rigide disposte come raggi, sulla testa, si accostano alcuni piccoli bassorilievi con la Vergine e il putto del Museo Archeologico milanese. Più squisite forme leonardesche, attraverso la mollezza dell'arte del Boltraffio, presenta la elegante figura di guerriero riprodotta nella statua sulla parte posteriore del Duomo e che si vuole — non sapremmo con qual fondamento — rappresenti il duca Galeazzo Maria Sforza. Non mancano persino rapporti fisionomici — occasionali certo — fra questo viso giovanile, dagli zigomi larghi, la bocca carnosa, il naso largo, le ampie chiome

inanellate e il ritratto del poeta Casio del Boltraffio della raccolta dell'Eremitaggio a Pietrogrado.

In altre statue ornamentali del Duomo appaiono, dove più spiccati dove meno, ricordi di tipi e di forme leonardesche: in un San Sebastiano apollineo, di elegante modellatura, il viso largo incorniciato da lunghe chiome inanellate, sul tipo del ritratto ricordato, attribuito a Gio. Battista da Sesto; al quale spetterebbe anche un Sant'Andrea che sembra una delle figure di Apostoli della *Cena* vinciana, un po' rammodernato; in un grandioso Tobia, tuttavia di movimento michelangiolesco; in un San Rocco della prima metà del XVI secolo, nobile figura, parca di atteggiamenti e in cui ritornano ancora ricordi delle lungo chiomate figure di Apostoli della *Cena*; in due tondi a bassorilievo del gugliotto dell' Amadeo, ma non certamente di questo scultore che rimase estraneo a quel movimento artistico.

Benedetto Briosco aveva eseguito, nel 1843, una statua di Santa Apollonia per il Duomo di Milano; più tardi quella di Santa Agnese e una terza [1]. Più continuata e meglio identificata fu l'opera sua a pro della Certosa di Pavia, dove si additano come opere sue le seguenti sculture: diverse decorazioni sulla facciata della chiesa, dov'ebbe ad aiuto il figlio Francesco (in collaborazione dell'Amadeo) e particolarmente la porta principale (1501); la statua della Vergine, firmata da lui, sulla fronte del mausoleo di Gian Galeazzo; nella porta d'accesso alla sagrestia vecchia alcune medaglie in marmo con ritratti dei principi di casa Sforzesca. Nel movimento ampio, solenne del manto che in larghe pieghe avvolge la lunga figura della Vergine sul mausoleo a Giangaleazzo (come nella statua di Santa Agnese nel Duomo), sopra-

[1] NEBBIA, op. cit.

tutto nella forma del viso inscritta in un ovoide — come nelle figure muliebri del Boltraffio — e nel tipo del piccolo Gesù sono ricordi della nuova corrente artistica che muove, in Lombardia, da Leonardo. Ma nella Certosa di Pavia le reminiscenze dell' arte leonardesca non si limitano alle ricordate. Sopratutto nei minori bassorilievi, nelle decorazioni fitte e frastagliate intorno e dietro l' altar maggiore — dov' è anche una copia languida, a rilievo, della *Cena* — tipi e forme leonardesche appaiono, infiacchite, fatte leziose e piuttosto attraverso l' arte del Solari pittore e di Marco d' Oggiono che su uno studio diretto dei grandi originali. Forse con qualcuno di quei prolifici decoratori che ornaron la Certosa e altre chiese di Lombardia nei primi anni del Cinquecento Leonardo fu in relazione diretta. *Compare mio Benedetto scultore* egli ricorda in un manoscritto (G., f. 1 v.°) e si vuole che alluda al Briosco [1].

Certo con quel gran focolare di idee e di attività che fu il cantiere della Certosa pavese — dove pullulavan scultori e tagliapietre — egli ebbe rapporti frequenti durante la sua lunga dimora in Lombardia. I suoi stessi manoscritti ce ne offrono le prove. Egli si aggirò più volte per le vie della antica città, notò le particolarità del grande castello ducale, osservò il moto dell' acqua del Ticino e, nelle rive del fiume, avanzi di vecchie mura, colori strani dei pali, curiosità cromatiche.

Il manoscritto B abbonda tanto di ricordi pavesi che il Solmi lo credette quasi interamente scritto a Pavia, nel 1490. Certo Leonardo vi frequentò la biblioteca, ritrasse l'antico teatro eretto da Teodorico pensando a trasformarlo; disegnò, sembra, la statua del *Regisole*, studiò il sistema d' irrigazione dei canali.

---

(1) SOLMI, op. cit.

Frequentò i dotti della fiorente Università, vi ebbe compagni e amici che ricordò: un Marco (da Oggiono?), Gio. Antonio (il Boltraffio?), Giacomo Andrea da Ferrara, Agostino da Pavia.

È naturale quindi che rapporti d'arte si stabilissero fra il grande e i più modesti artisti addetti ai lunghi lavori della Certosa e che qualche prova di un benevolo influsso suo su di loro si osservi.

Il lezioso Agostino Busti detto il Bambaja mostra d'aver guardato a disegni e a dipinti di Leonardo. L'arte del fiorentino trionfava con tutta una scuola di pittori a lui seguaci quando il fecondo e fine scultore lavorava per chiese e per ricchi privati. Il tipo di Cristo della *Cena* passa, attraverso le molli grazie del Bambaja, nel Cristo alla colonna di un bassorilievo con la Flagellazione nel Museo Archeologico di Milano, tolto al monumento dei Birago all'Isola Bella. E quest'ultimo è sormontato da un elegante, molle S. Giovanni Battista di ispirazione leonardesca nell'atteggiamento, nelle forme allungate, nel tipo, frequente ne' suoi bassorilievi, che sembrano avori a figure a tutto tondo.

Nelle collezioni qualche busto, qualche bronzetto richiamerà tipi leonardeschi. Nel Museo di Berlino due statuette, provenienti da Milano, di Giuseppe e di Maria (n.[i] 250 e 251) hanno tipi luineschi. Fra le plachette del Museo Nazionale di Firenze — per non ricordare altri — non mancano reminiscenze di motivi leonardeschi, sopratutto in certe figurette muliebri che ricorderanno la Flora vinciana.

*
* *

Fuori della regione lombarda è raro rintracciar ricordi d'arte leonardesca in opere di scultura. E la cosa è naturale poichè fu in Lombardia che si svolse il più lungo periodo

della attività del grande. Così che, men che in qualche artista piuttosto legato al Rustici che al suo collaboratore — come nell' ignoto autore dei busti di Fiesole ricordati — e in opere di Pierino da Vinci, è vana la ricerca di una tale influenza artistica. Le principali sculture che presentano affinità occasionali con certi aspetti dell' arte sua derivan piuttosto dalla bottega del Verrocchio; o son più tarde, come certi monumenti equestri sulle piazze di città della Toscana, in cui si notano atteggiamenti generali affini ai tipi leonardeschi che conosciamo e rappresentano eclettismi comuni nella seconda metà del Cinquecento.

Non mancarono in Lombardia e fuori imitatori di Leonardo fra gli orafi e gli intagliatori. Ma più che di imitatori si trattò veramente di modesti artisti che — a corto di motivi ornamentali — riprodussero, per esempio, la *Vergine delle Rocce* in smalti e in piccoli rilievi argentei; o nelle impugnature di coltelli, nelle plachette, nelle medaglie riprodusser motivi che il maestro aveva popolarizzato co' suoi studi per i due monumenti equestri. Ve n' è nei Musei di Milano, di Firenze, di Parigi.

Più grande e fecondo e duraturo, anche se dannoso al naturale svolgimento della scuola locale, fu invece l' influsso di Leonardo sulla pittura lombarda. E ciò è ben naturale poichè l' attività più appariscente di quel grande eclettico fu a pro della pittura. In essa il seme fruttificò fino a invadere tutto il campo prima un po' ristretto dell' arte regionale e s' impose e dilagò in proporzioni eccessive. In confronto a ciò gli esempi che ci siamo industriati di far conoscere nel campo della scultura son ben poca cosa. Ma non è stato forse inutile, alla miglior conoscenza di uno degli aspetti di quello che fu chiamato il prisma del genio di Leonardo, l'avervi richiamato sopra, una volta tanto, l' attenzione e lo studio.

TAVOLE



GIO. FRANCESCO RUSTICI - SAN GIOVANNI FRA IL FARISEO E IL LEVITA (1506)

Firenze. *Battistero.*



PARTICOLARE DELLA FIGURA DEL LEVITA

CON AFFINITÀ ALL'ARTE DI LEONARDO



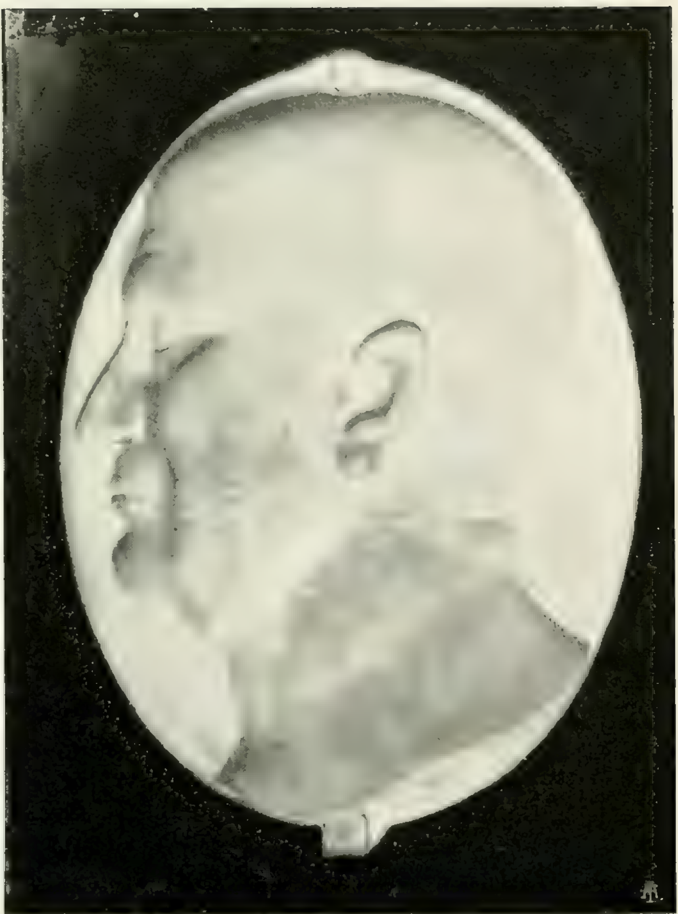
RUSTICI - DISEGNO

Firenze, *Gabinetto dei disegni degli Uffizi.*

Fig. 4

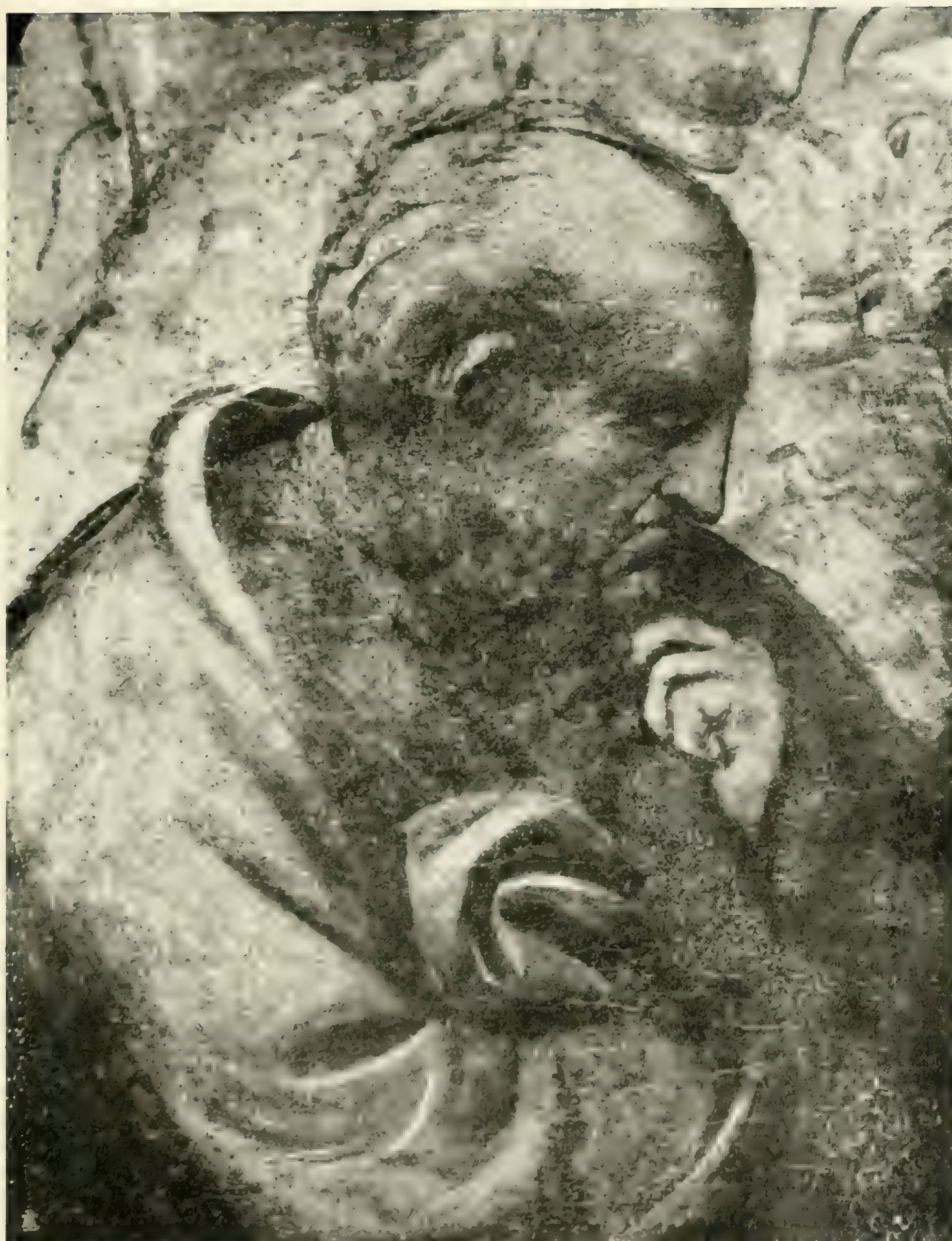
Pag. 8





LEONARDO - DISEGNO (Windsor, *Biblioteca reale*).

IGNOTO DEL SEC. XVI - MEDAGLIONE IN MARMO (Firenze, *Museo Nazionale*).



Leonardo - PARTICOLARE DELL' « ADORAZIONE DEI MAGI »



LEONARDO - DISEGNI PER L' « ADORAZIONE DEI MAGI »

Londra, *British Museum.*



ARTE DEL RUSTICI - GRUPPO IN TERRACOTTA

Firenze, *Casa Horne.*



BASSORILIEVO

Pavia, *Nella fronte della Certosa.*



TARDO SEGUACE DEL RUSTICI - BUSTO IN TERRACOTTA

Fiesole, *Cattedrale.*

Fig. 10



TARDO SEGUACE DEL RUSTICI - BUSTI IN TERRACOTTA

Fiesole, *Cattedrale*



VERROCCHIO - PARTICOLARE DELLA « DECOLLAZ. DI S. GIO. BATTISTA »

Firenze, *Battistero.*

Fig. 12 Pag. 25



SCIPIONE - BASSORILIEVO DEL SEC. XV

Parigi, *Museo del Louvre.*



VERROCCHIO - LA TESTA DEL COLLEONI

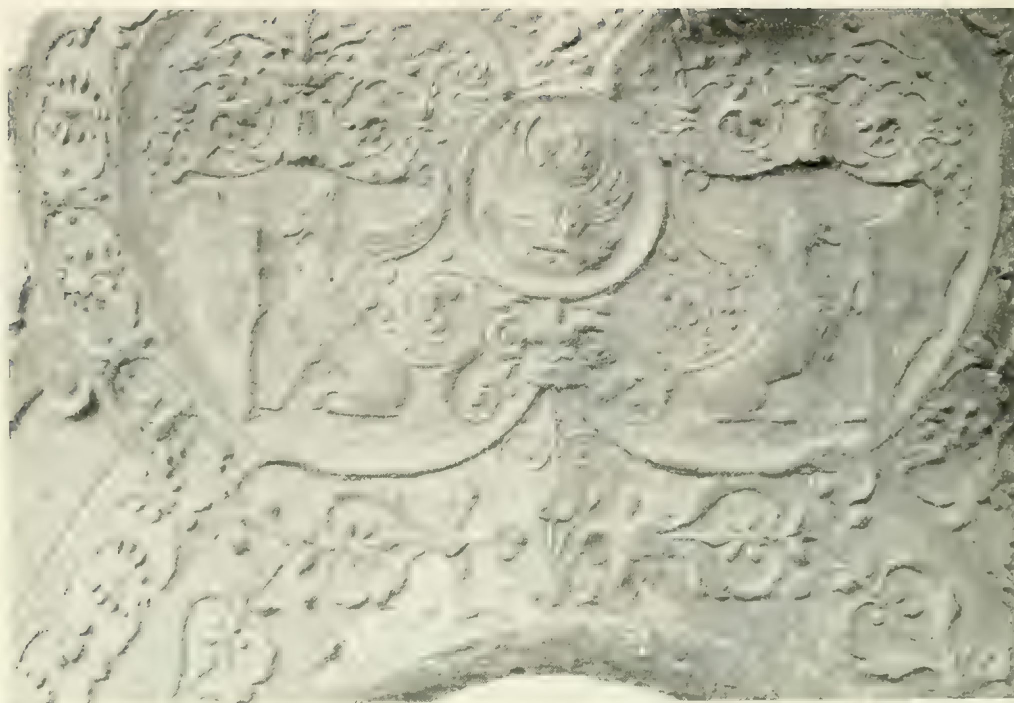


LEONARDO - DISEGNO

Londra, *British Museum*.



LEONARDO - PARTICOLARE DELL' « ADORAZIONE DEI MAGI » (1481)





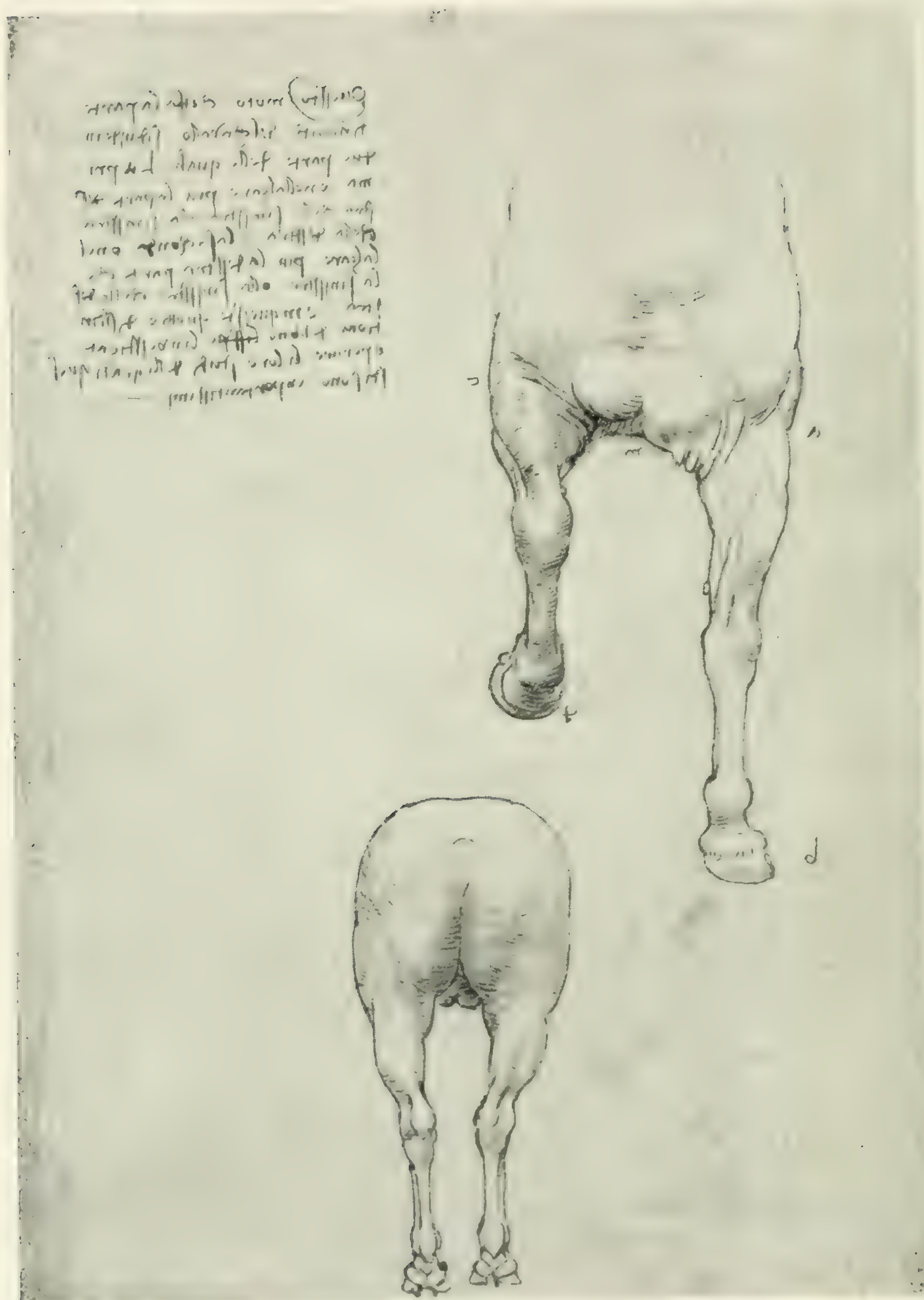
PARTICOLARE DELL'ARMATURA NEL MONUMENTO AL COLLEONI

LEONARDO - SCHIZZO ORNAMENTALE

Windsor, *Biblioteca reale.*



PARTICOLARE DEL MONUMENTO AL COLLEONI



LEONARDO - DISEGNO

Windsor, *Biblioteca reale*



PARTICOLARE DEL MONUMENTO AL COLLEONI

LEONARDO - DISEGNO

Budapest, *Museo*.



LEONARDO - DISEGNO

Windsor, *Biblioteca reale.*

Fig. 21



LEONARDO - DISEGNI

Windsor, *Biblioteca reale*



LEONARDO - DISEGNO

Windsor, *Biblioteca reale.*



LEONARDO - DISEGNI

Windsor, *Biblioteca reale.*

Fig 24





LEONARDO - DISEGNI

Windsor, *Biblioteca reale*



LEONARDO - DISEGNI

Torino, *Palazzo reale*



LEONARDO - DISEGNI

Windsor, *Biblioteca reale.*



BUSTO FEMMINILE DEL SEC. XV

Firenze, *Museo Nazionale.*

Fig. 28



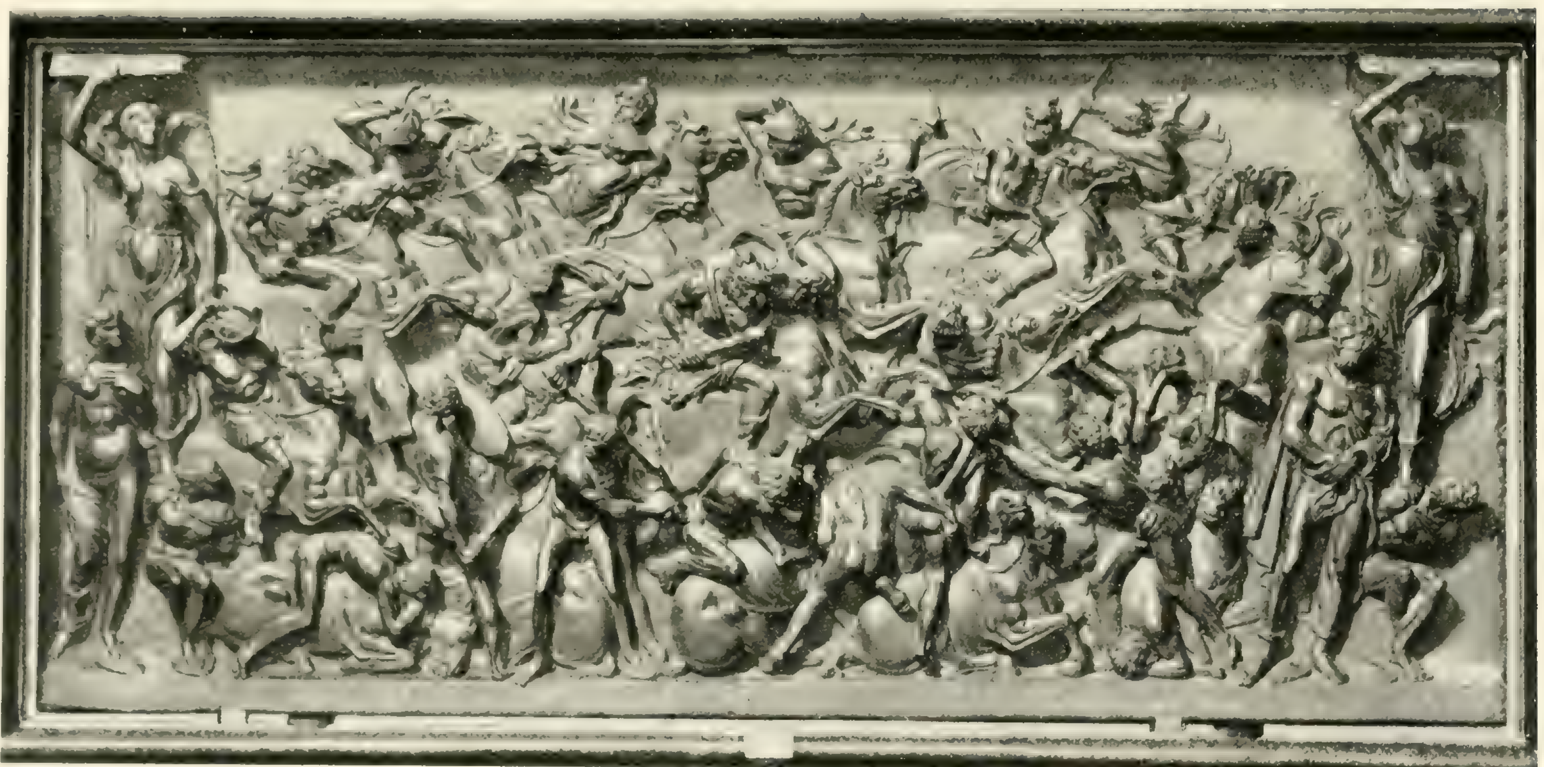




LEONARDO - DISEGNI PER UN « DAVIDE », PER UN « NETTUNO » (?) E PER UN PASTORE DELL' « ADORAZIONE »

Windsor, *Biblioteca reale* - Londra, *British Museum*

Fig. 29



BERTOLDO - BASSORILIEVO IN BRONZO: « UNA BATTAGLIA »

Firenze, *Museo Nazionale.*



MANIERA LEONARDESCA - BUSTO IN CERA FLORA

Berlino, *Museo.*



LO STESSO BUSTO DI FRONTE



Scuola Leonardesca - FLORA

Roma, *Galleria Borghese.*



GIAMPIETRIN - FLORA

Basildon Park.



BUSTO IN CERA DEL SEC. XVII (già attribuito a Leonardo)

Lille, *Museo.*



LEONARDO - SCHIZZI PEL MONUMENTO SEPOLCRALE A G. G. TRIVULZIO

Windsor, *Biblioteca reale*



LEONARDO - SCHIZZI E RICERCHE PEL MONUMENTO A G. G. TRIVULZIO

Windsor, *Biblioteca reale.*



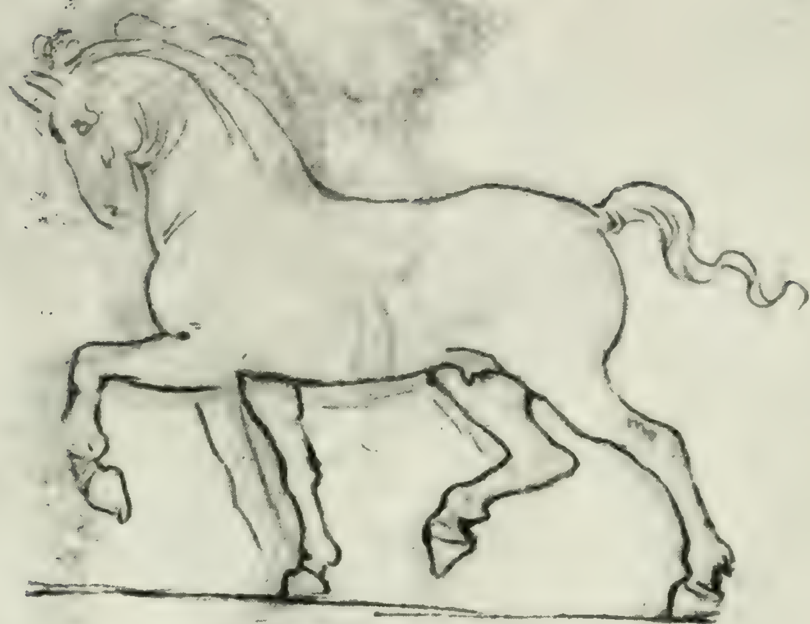
LEONARDO - DISEGNO DI COMPLETAMENTO
NELLA FIGURA DEL PRECEDENTE PROGETTO

Windsor. *Biblioteca reale.*



LEONARDO - NUOVO PROGETTO
PEL MONUMENTO SEPOLCRALE AL TRIVULZIO

Windsor, *Biblioteca reale.*



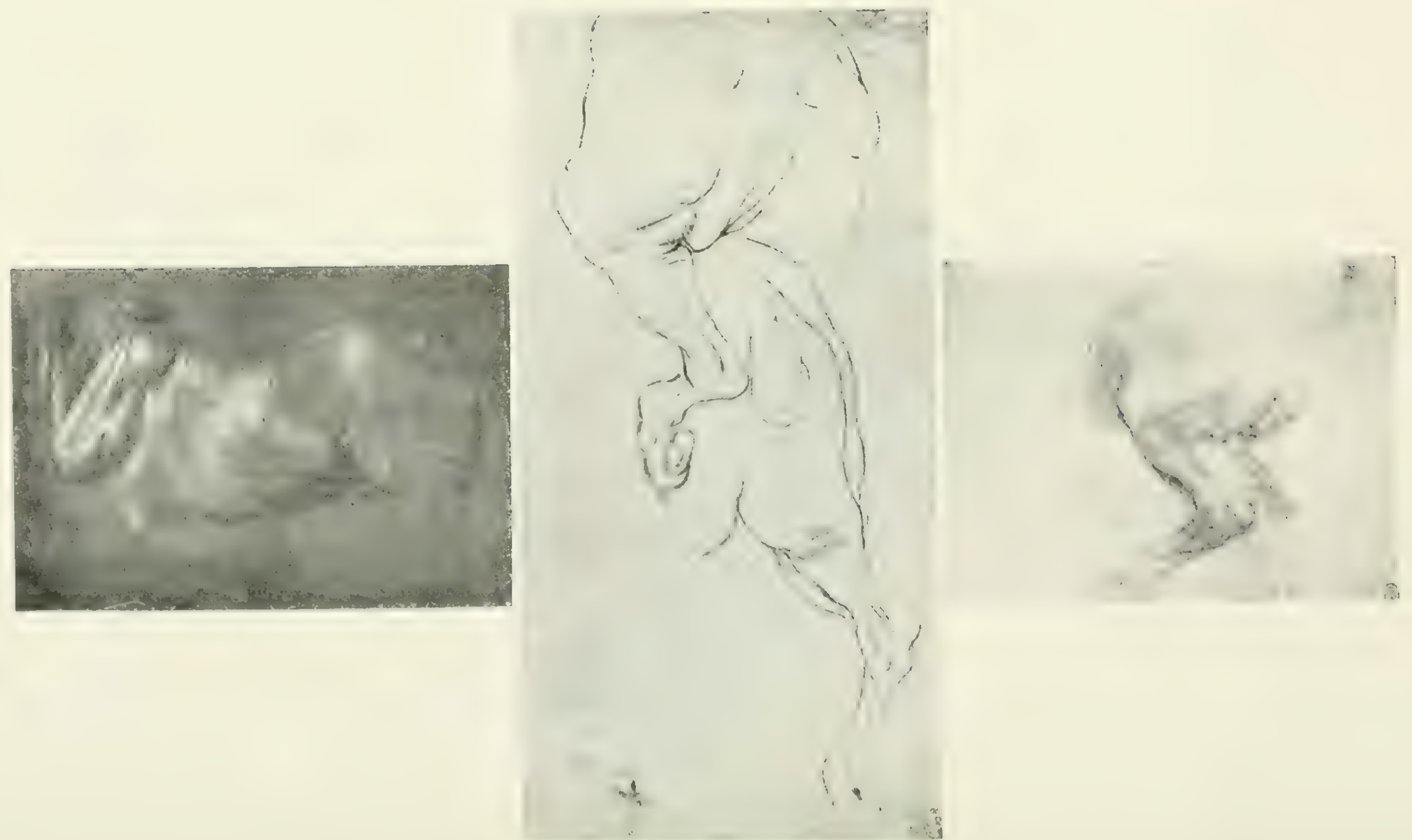
LEONARDO - SCHIZZO
RELATIVO AL NUOVO PROGETTO PEL MONUMENTO AL TRIVULZIO
Windsor, *Biblioteca reale.*



BRONZO DEL SECOLO XVI - G. G. TRIVULZIO

Milano, *Museo Civico.*

Fig. 40



LEONARDO - SCHIZZI DAL VERO

Windsor, *Biblioteca reale.*



LEONARDO - DISEGNI DAL VERO

Windsor, *Biblioteca reale.*

Fig. 42





LEONARDO - DISEGNI DAL VERO

Windsor, *Biblioteca reale.*





LEONARDO - DISEGNI DAL VERO

Windsor, *Biblioteca reale.*

Fig. 44

Pag. 72



LEONARDO - DISEGNI DAL VERO

Windsor, *Biblioteca reale*



LEONARDO - DISEGNI DAL VERO

Windsor, *Biblioteca reale*



LEONARDO - FUSIONE DI ELEMENTI REALI E IDEALI
PEL MONUMENTO EQUESTRE

Windsor, *Biblioteca reale.*

Fig. 47



LEONARDO - SCHIZZI

Parigi, *Collezione Rothschild* - Windsor, *Biblioteca reale.*



LEONARDO - PENSIERI
PEL MONUMENTO A FRANCESCO SFORZA NELLA FRIMA FASE

Windsor, *Biblioteca reale.*



LEONARDO - SCHIZZI PEL MONUMENTO SFORZA

Windsor, *Biblioteca reale.*



LEONARDO - PROGETTI PEL MONUMENTO SFORZA

Windsor, *Biblioteca reale.*



LEONARDO - STUDI PEL PROGETTO DEL MONUMENTO SFORZA

Windsor, *Biblioteca reale.*



LEONARDO - STUDIO
PEL PROGETTO DEL MONUMENTO SFORZA (fase intermedia)

Windsor, *Biblioteca reale*



LEONARDO - SCHIZZO DEL PROGETTO DEFINITIVO
E NOTE PER LA FUSIONE DELLA STATUA EQUESTRE DELLO SFORZA

Windsor, *Biblioteca reale*



LEONARDO - SCHIZZI PER LA FUSIONE (Windsor, *Biblioteca reale*),
E PER L'ARMATURA DEL CAVALLO (Milano, *Biblioteca Ambrosiana*, « Cod. Atlantico », fol. 216 a).



DISEGNO CINQUECENTESCO TOLTO DA UNO DEI DISEGNI
DEL PROGETTO NON DEFINITIVO DI LEONARDO PEL MONUMENTO SFORZA

Milano, *Biblioteca Ambrosiana*





LEONARDO - SCHIZZI INEDITI DEL CAVALLO

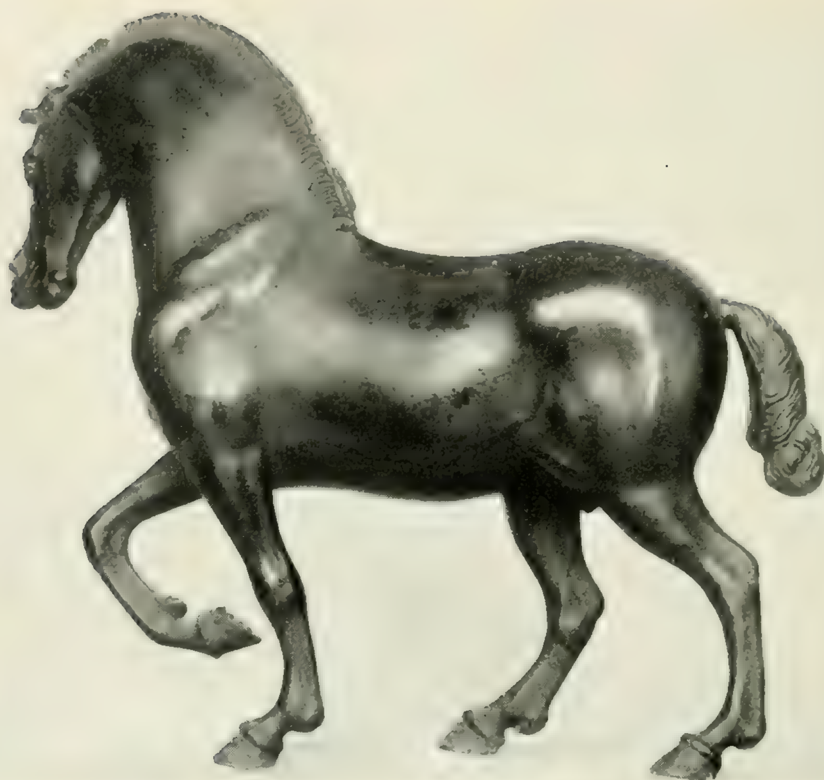
IGNOTO CINQUECENTESCO - UN CAVALLO IMPENNATO (da disegno leonardesco) E FIGURA DI COMBATTENTE

Milano, *Biblioteca Ambrosiana.*



SCHIZZI LEONARDESCHI DEL CAVALLO - SCHIZZI INEDITI

Milano, *Biblioteca Ambrosiana*





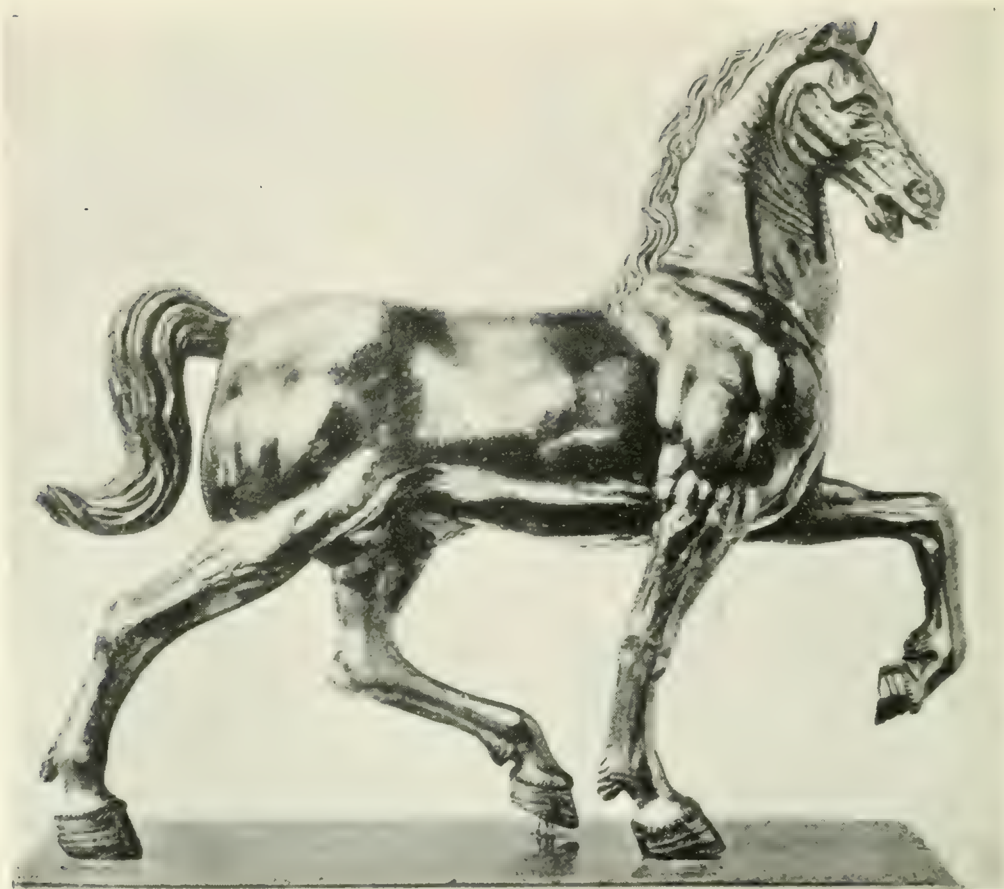
BRONZI CINQUECENTESCHI ISPIRATI AL TIPO LEONARDESCO
Modena, *Museo Estense* - Berlino, *Museo*

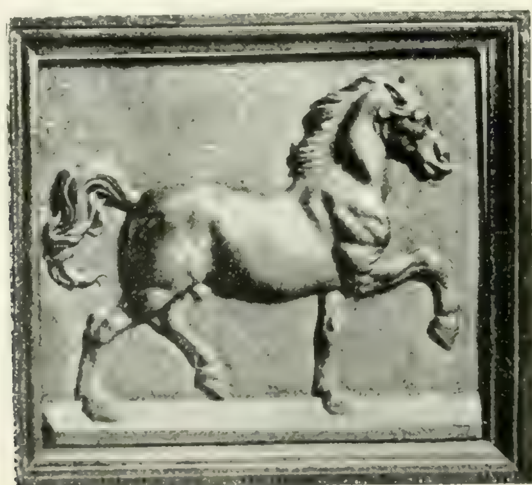




BRONZI CINQUECENTESCHI

Firenze, *Museo Nazionale*





BRONZI CINQUECENTESCHI ISPIRATI A LEONARDO

(MELLER, *Leonardo da Vinci*, ecc.).



BRONZO CINQUECENTESCO D'ISPIRAZIONE LEONARDESCA

Venezia, *Museo Nazionale.*



BRONZO CON FIGURA EQUESTRE ANALOGA A QUELLA DEL TRIVULZIO

Parigi, *Museo del Louvre.*



BRONZO COL MONUMENTO EQUESTRE DI TEODORO TRIVULZIO
DERIVANTE DA DISEGNI LEONARDESCHI

Vienna, *Collezione Benda.*



SEGUACE DI LEONARDO - BRONZO CON GRUPPO EQUESTRE

Budapest - *Museo.*



IL BRONZO DEL MUSEO DI BUDAPEST SOTTO DIVERSI ASPETTI
E CONFRONTATO, SENZA IL CAVALIERE, CON UN DISEGNO DI LEONARDO

(MELLER, Op. cit.)

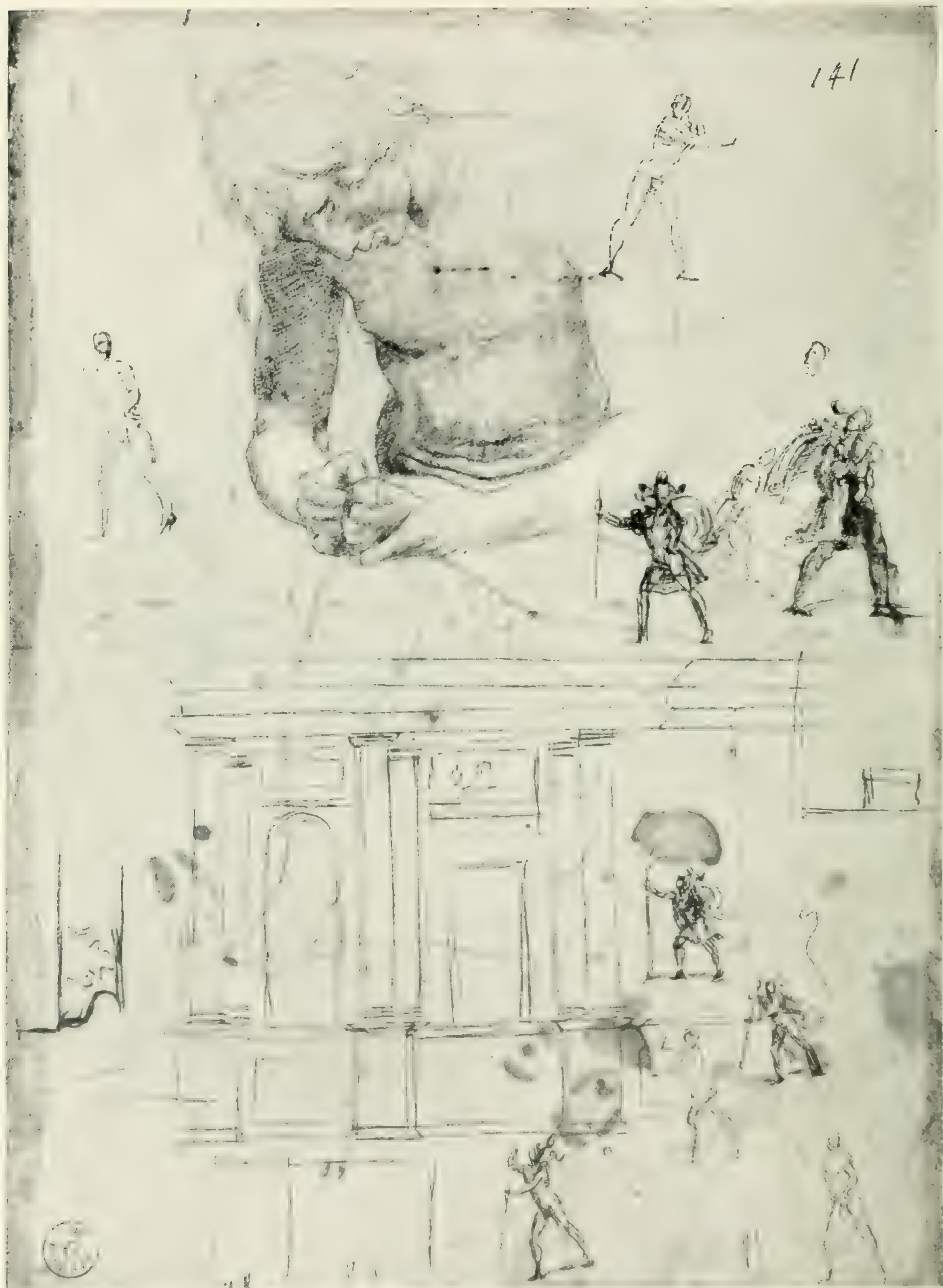


DALLE TAVOLE DI C. RUINI - « DELL'ANATOMIA DEL CAVALLO » (ed. 1598)
ISPIRATE FORSE DAI FOGLI PERDUTI DI LEONARDO SULL'ANATOMIA
DEL CAVALLO



RIPRODUZIONE DEL « REGISOLE »

Pavia, *Museo.*



IL «CAVASPINA» - DALL'ANTICO - IN UN FOGLIO LEONARDESCO

Windsor, *Biblioteca reale.*



RIPRODUZIONI DEL RINASCIMENTO DEL « CAVASPINA »

Firenze, *Museo Nazionale.* - Milano, *Collezione Trivulzio.*



LEONARDO - UN MOTIVO CLASSICO CARO ALL'ARTISTA: IL CAVALIERE NUDO E IL CAVALLO IMPENNATO SUL NEMICO CADUTO CON LO SCUDO

Windsor. *Biblioteca reale.*



DA CITTÀ DELLA PIEVE - URNA CINERARIA
COL COMBATTIMENTO DEI GRECI CONTRO I CELTI

Firenze, *Museo Archeologico.*



IL MOTIVO PRECEDENTE E IL CAVALLO IMPENNATO IN BRONZI E BASSORILIEVI DEL PERIODO CLASSICO (Firenze, *Museo Archeologico*). - UNA GEMMA (Firenze, *Collezione degli Uffizi*).



PEGASO - BRONZO DEL RINASCIMENTO

Oxford, *Ashmolean Museum.*



A. BRIOSCO DETTO IL RICCIO - BRONZO

Firenze, *Museo Nazionale.*



BRONZO DEL RINASCIMENTO

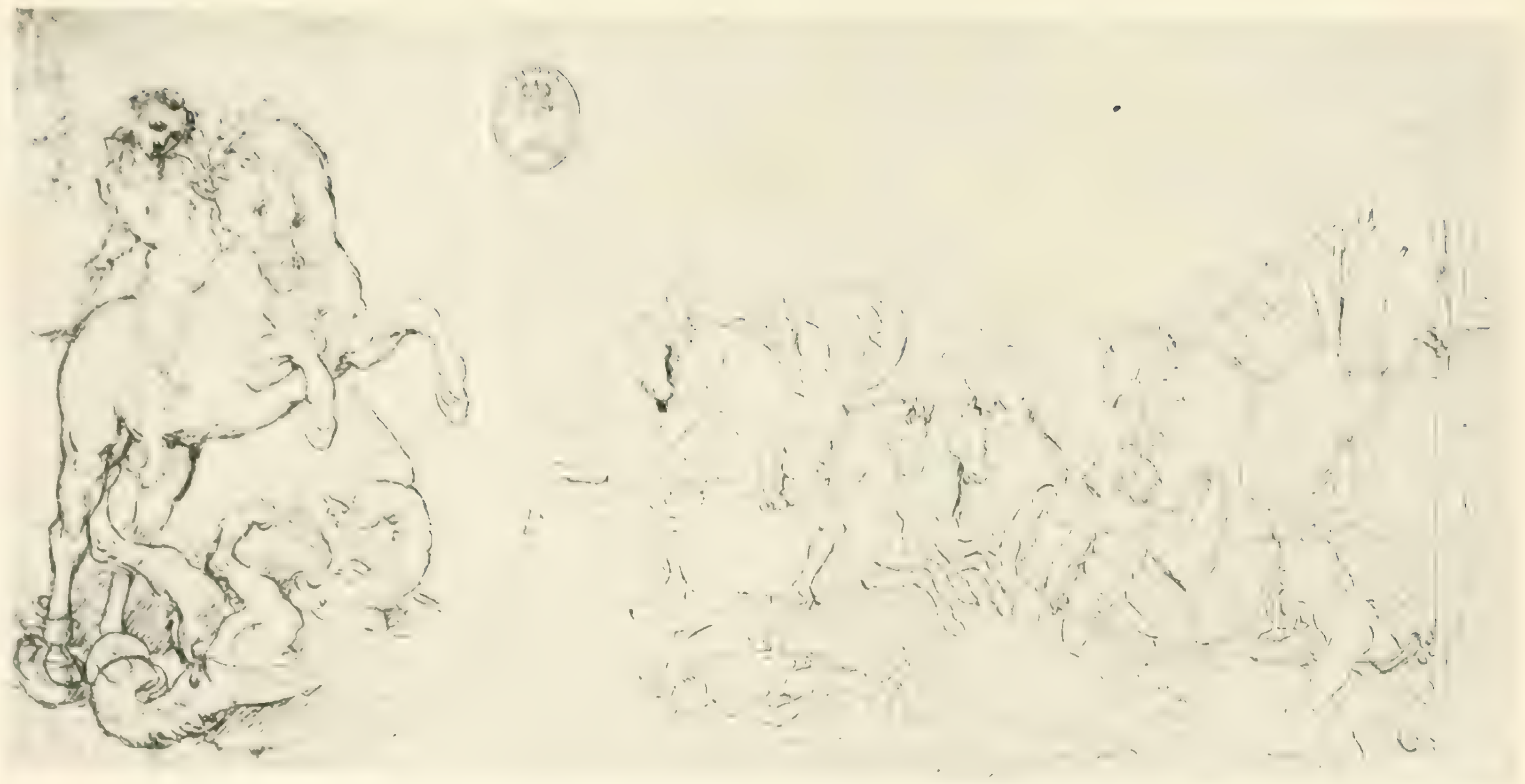
Milano, *Museo Archeologico* (Legato De Cristoforis).




IL MOTIVO LEONARDESCO NELL' ARTE LOMBARDA

Cremona, *Terracotta del Monte di Pietà*. - New-York, *Bronzetto* (Dal MELLER, Op. cit.).

Fig. 77



CESARE DA SESTO - DISEGNI DI ISPIRAZIONE LEONARDESCA





ISPIRAZIONE LEONARDESCA IN BRONZETTI DEL RINASCIMENTO

Firenze, *Museo Nazionale.*





MOTIVI LEONARDESCHI IN ARMATURE DEL RINASCIMENTO

Firenze, *Museo Stibbert.*



CRISTOFORO SOLARI - LA STATUA DI ADAMO

Milano, *Sul Duomo.*



CRISTOFORO SOLARI - CRISTO ALLA COLONNA

Milano, *Sagrestia meridionale del Duomo*

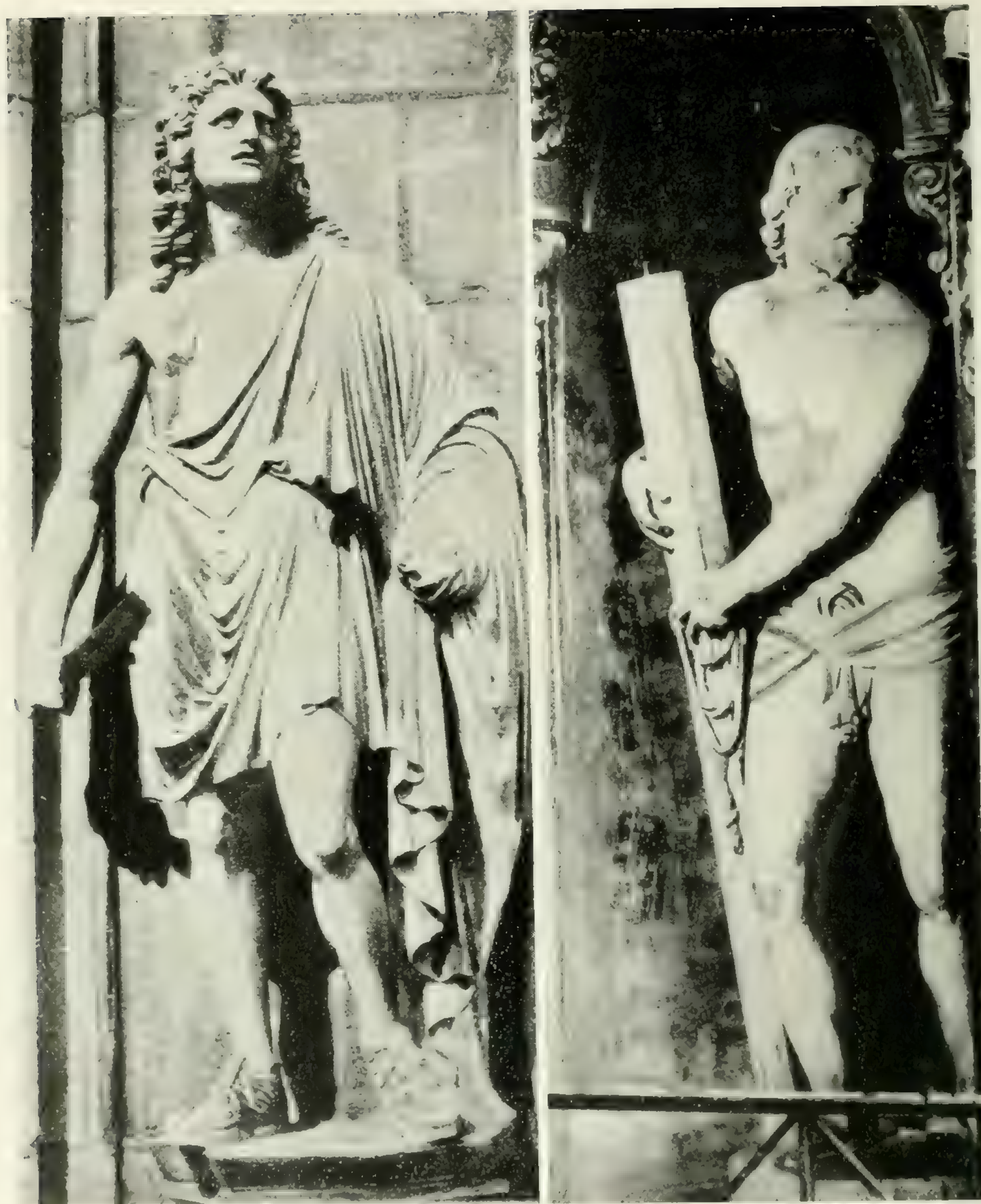


CRISTOFORO SOLARI - SAN GIROLAMO
Milano, *Sul Duomo*.



MANIERA DEL SOLARI (le figure dei lati) E DEL FUSINA
(la centrale ispirata al BOLTRAFFIO) IN STATUE

Milano, *Sul Duomo.*



INFLUENZA LEONARDESCA IN STATUE DEL FUSINA E DEL SOLARI (?)

Milano, *Duomo*.



ARTE DI CRISTOFORO SOLARI - IL REDENTORE

Milano, *Museo Archeologico.*



ARTE DI CRISTOFORO SOLARI - SAN GIOVANNI BATTISTA

Milano, *Proprietà Marchese Fassati.*



ARTE DI CRISTOFORO SOLARI - LA PIETÀ

Pavia, *Certosa*



CRISTOFORO SOLARI - IL CROCEFISSO - BRONZO
Parigi, *Museo del Louvre.*



CRISTOFORO SOLARI - DISEGNI A PENNA PER SCULTURE (non esposti)

Milano, *Biblioteca Ambrosiana.*



CRISTOFORO SOLARI - DISEGNI A PENNA PER SCULTURE (non esposti)

Milano, *Biblioteca Ambrosiana.*



BASSORILIEVI DELL' INFLUSSO LEONARDESCO

Milano, *Museo Archeologico.*



ANDREA SOLARI - MADONNA COL BAMBINO

Milano, *R. Pinacoteca di Brera.*



INFLUSSO DELL'ARTE DI ANDREA SOLARI - BASSORILIEVI

Milano, *Museo Archeologico.*



ARTE DI ANDREA SOLARI - BASSORILIEVO IN MARMO

Milano, *Chiesa di S Maria della Passione.*



ANDREA FUSINA - STATUA DEL BATTISTA NEL MONUMENTO BIRAGO

Milano, *Chiesa di S. Maria della Passione.*



BASSORILIEVO NELLA GUGLIA DETTA DELL' « AMADEO »

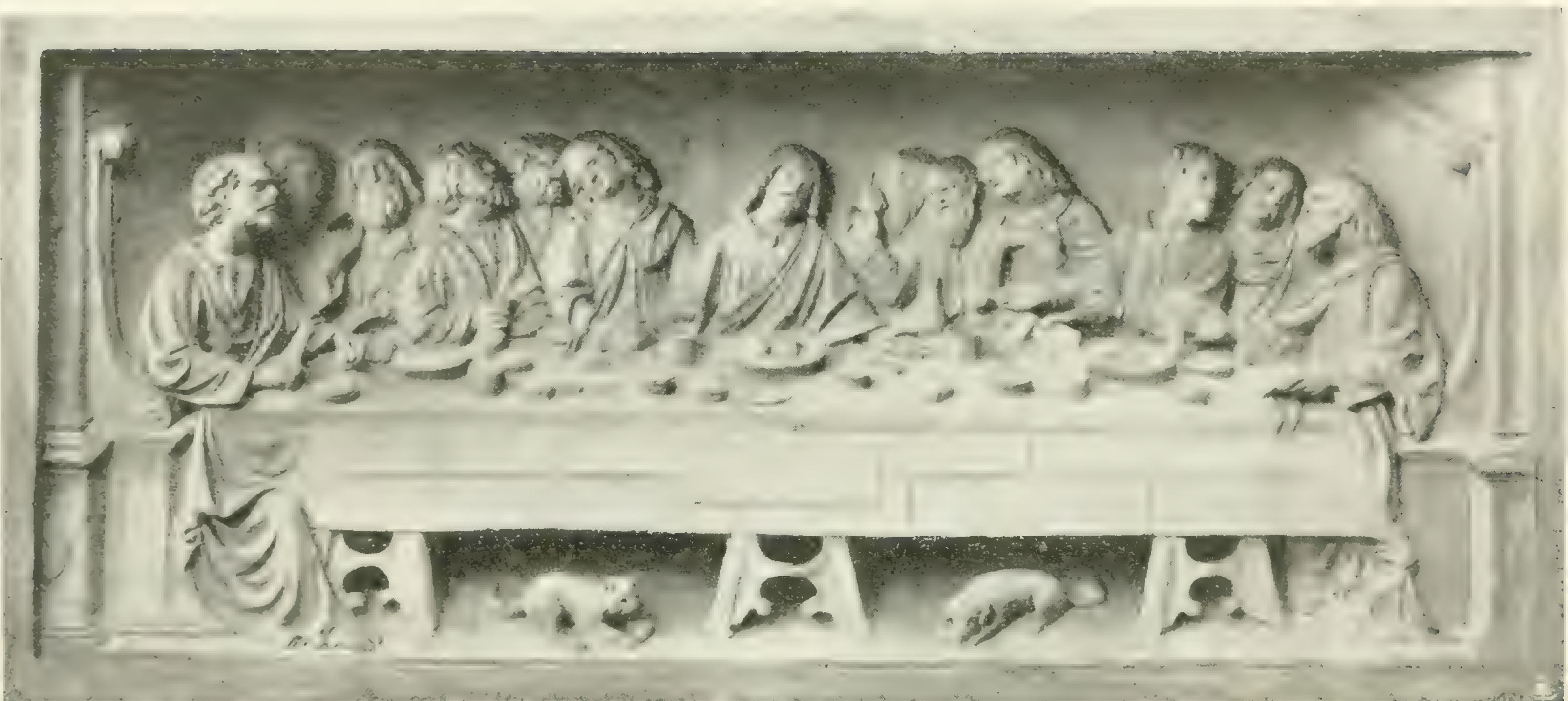
Milano, *Duomo*.



BASSORILIEVO NELLA GUGLIA DETTA DELL' « AMADEO »

Milano, *Duomo*

Fig. 97



DALLA «CENA» DI LEONARDO - BASSORILIEVO DEL SEC. XVI

Pavia, *Certosa*.

Fig. 98



REMINISCENZE LEONARDESCHE ATTRAVERSO IL LUINI
IN SCULTURE (Berlino, *Museo*) E IN UNA PLACCHETTA A TONDO (Firenze, *Museo Nazionale*)



REMINISCENZE LEONARDESCHE IN UN BASSORILIEVO DEL BAMBAJA

Milano, *Museo Archeologico.*



PIERINO DA VINCI - FIGURA FEMMINILE

Berlino, *Museo*

INDICE

Finito di stampare
il giorno 31 ottobre 1922
nella Tipografia Paolo Neri
in Bologna